



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2005

**Elisabete Maria Ferreira
Gueidão**

**Maeterlinck, o panegirista do infinito
Maeterlinck, le chantre de l'infini**



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2005

**Elisabete Maria Ferreira
Gueidão**

**Maeterlinck, o panegirista do infinito
Maeterlinck, le chantre de l'infini**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Franceses, realizada sob a orientação científica da Prof. Doutora Maria Hermínia Deulonder Correia Amado Laurel, Professora Catedrática da Universidade de Aveiro, e sob a co-orientação do Prof. Doutor Paul Gorceix, Professor Emérito da Universidade de Bordeaux III (França)

O júri:

Presidente:

MARIA HERMÍNIA DEULONDER CORREIA AMADO LAUREL,
Professora Catedrática da Universidade de Aveiro

Vogais:

Doutora URBANA MARIA SANTOS PEREIRA BENDIHA,
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutora MARIA PAULA DA SILVA MENDES COELHO,
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutor PAUL GORCEIX, Professor Emérito da Universidade
Michel de Montaigne, Bordeaux III

Remerciements

Tout travail de recherche de longue haleine nous entraîne, forcément, dans des sentiers inconnus et aventureux, mais nous ne pensions pas que celui que nous nous proposons fusse si difficile. Bien souvent, face à un cheminement long et ardu, nos forces ont faibli et la crainte de ne pouvoir mener à bon port notre projet initial nous a parfois serré le cœur et bien souvent découragé.

Ainsi, nous tenons à exprimer, ici, notre sincère et profonde reconnaissance à tous ceux qui ont contribué à ce que ce projet devienne réalité, car l'encouragement de ceux qui nous entourent ont énormément contribué à l'aboutissement d'un projet de ce genre. Il serait, cependant, impossible de rappeler ici toutes les personnes qui nous ont aidés dans la réalisation de ce travail. Notre gratitude n'en oublie pourtant aucune.

Toutefois, il est vrai que, sans l'intervention généreuse de quelques personnes, notre volonté n'aurait suffi. Voilà pourquoi nous remercions tout particulièrement quelques-unes d'entre elles.

Notre reconnaissance va tout spécialement au professeur Paul Gorceix, notre directeur de thèse, qui a aimablement accepté, toujours promptement, de diriger nos recherches, même à distance. Il a su nous éclairer, à l'aide de ses précieuses suggestions de lecture, vers une vision globale de l'œuvre de Maeterlinck. L'expression de sa confiance en nous, de même que l'enthousiasme qu'il a su nous transmettre, ont été déterminants dans notre parcours. Il a su nous guider admirablement et inlassablement et nous a encouragée quand nous pensions définitivement abandonner. Grâce à lui, nous avons repris confiance et nous avons mené à bon terme notre travail.

À Madame Hermínia Amado, notre directrice de thèse, qui nous a apporté une aide aussi efficace que généreuse et nous a guidés dans nos recherches bibliographiques. Cette précieuse collaboration nous a permis de comprendre, de la manière la plus complète possible ce travail sur Maeterlinck

Qu'il nous soit permis aussi d'exprimer notre sincère reconnaissance à Madame Hélène Marques, notre cousine, qui n'a pas hésité à se priver, pendant plusieurs mois, de quelques-uns de ses plus précieux trésors. Nous lui devons les livres qui furent les pièces clés pour la compréhension de ce travail. Pour sa gentillesse et sa générosité, qu'elle trouve ici l'expression de nos respectueux hommages.

Nous n'oublions pas l'appui du Musée et Archives de la Littérature, à Bruxelles, qui nous a permis de consulter tous les documents nécessaires à propos de l'auteur. Notre reconnaissance va tout particulièrement pour Monsieur Fabrice Van de Kerckove pour sa sympathie et compréhension au long de nos recherches.

Et notre dernier *obrigada*, si profond qu'il serait impossible de le prononcer autrement que dans notre langue maternelle, est pour nos amies Marlene, Helena, Fátima et pour notre sœur Gina, par leurs exemples aussi bien que par leurs conseils et encouragements, ont orienté notre travail.

Merci, finalement, à toute notre famille, pour son soutien et encouragement indéfectible.

Resumo

O presente trabalho pretende revelar a faceta talvez menos conhecida do escritor belga Maurice Maeterlinck, um homem que permaneceu toda a sua vida fascinado pelo Simbolismo, com o qual se identificava e que se encontra presente, em todas as suas obras, essencialmente, no chamado «primeiro teatro», bem como nas suas canções.

Tendo como objecto de análise 37 canções de Maeterlinck, propomo-nos dar conta do percurso literário do único belga que recebeu o prémio Nobel da literatura. Procederemos, para tal, à contextualização da literatura belga do final do século XIX e início do XX, referindo também o que decorria em França na mesma altura, por forma a apreender melhor este universo, em geral, e o de Maeterlinck, em particular.

Résumé

Ce travail permet de révéler un autre aspect de l'écrivain belge Maurice Maeterlinck, peut-être l'aspect le moins connu de l'auteur. Un homme qui a été, tout au long de sa vie, fasciné par le Symbolisme. Un mouvement littéraire avec lequel il s'identifiait et qui a marqué son œuvre et tout particulièrement son «premier théâtre» et ses chansons.

Ayant pour objet l'étude de 37 chansons de Maeterlinck, c'est un peu du parcours de l'unique belge qui a reçu le prix Nobel de la littérature, que nous prétendons étudier ici. Nous proposons, pour cela, une contextualisation littéraire de la littérature belge et française au tournant du XX^e siècle, qui nous permettra de mieux saisir le sens de cet univers, en général, et de celui de Maeterlinck, en particulier.

Abstract

This dissertation aims to reveal the facet, maybe less known, of the Belgium author Maurice Maeterlinck, who all his life had been fascinated by Symbolism, with which he identified himself. Maeterlinck's work, essentially the called «first drama» and his songs, present's that literary technique.

The route of the Belgian writer who received the Price Nobel of Literature, will be presented through the study of 37 of his songs. The literary context of Symbolism in Belgium, as well as in France, at the end of 19th century and the beginning of the 20th will also be exposed, in order to apprehend the symbolist writer's universe, in general, and the one of Maeterlinck, in particular.

Avant-propos

Le choix de l'auteur et du thème se doit au fait que peu d'études sont dédiées, encore aujourd'hui, aux auteurs belges – voués pour beaucoup à l'oubli, de là l'attrait, premier, pour nous, de ce travail. Ce fut un énorme défi qui s'est présenté et qu'il a fallu à tout prix vaincre. Pour notre part, il faut reconnaître notre ignorance quasi complète à propos de la littérature belge, méconnaissant presque totalement ses écrivains les plus représentatifs. Cependant, notre curiosité a été éveillée, tout au long des cours de *Mestrado* du Professeur Paul Gorceix, par une littérature qui est née dans un environnement géographique, social, culturel et dans un contexte historique différents de ceux de la France, c'est-à-dire, un milieu littéraire différent de celui que nous connaissons. La situation singulière qu'occupe cette littérature au sein des lettres francophones nous a, particulièrement, intéressée et nous a incitée à entreprendre ce travail.

Ainsi, dans cette étude, nous allons avoir, en premier lieu, un petit aperçu de ce qui s'est passé en littérature dans les dernières décennies du XIX^{ème} siècle en Belgique¹ - tout en jetant un regard sur ce qui se passait en France à cette époque - et comment les auteurs écrivant en français vont marquer leur différence par rapport à Paris. Il s'agit d'une littérature spécifique que nous allons étudier, des textes écrits en langue française très séduisants, car ils sont pour la plupart différents d'esprit, de tonalité, voire de forme. Ils expriment, en langue française, d'autres sensibilités, d'autres tendances, d'autres virtualités. Des écrivains qui ont la langue française en partage, mais pour qui, s'agréger à l'espace français ne signifie pas pour autant aliéner leur personnalité, autrement dit leur indépendance vis-à-vis de Paris. De plus, sans l'apport capital du symbolisme belge, la physionomie du symbolisme français aurait été bien différente.

D'une pléiade de poètes belges qui participent à l'essor du mouvement symboliste en lui apportant une coloration originelle, inséparable des Flandres belges, nous détacherons Maurice Maeterlinck, dont les chansons sont l'objet de notre étude. À travers

¹ Une littérature dénommée de «Fin de siècle» par la critique littéraire. Or, nous le verrons, dans le cas précis de la Belgique, les arts et la littérature vont connaître, dans les dernières années de ce siècle, «*un réveil artistique et littéraire sans précédent*» (Paul Gorceix, in «Introduction générale» de *La Belgique Fin de siècle*, - romans, nouvelles, théâtre, Bruxelles, Bibliothèque Complexe, Éditions Complexe, 1997, p.13.)

elles, nous découvrirons quelques textes de l'un des fondateurs des lettres françaises de Belgique, qui, de plus, est le seul auteur belge à avoir obtenu le Prix Nobel de la littérature.

En outre, à nos yeux, l'œuvre de cet auteur est, d'un point de vue analytique – interprétatif, très riche et enrichissante. D'ailleurs, alors que nous vivons dans un monde de certitudes scientifiques (quand l'homme est sûr de dominer tout ce qui l'environne: sa maison, son pays, son univers...), il s'avère très intéressant de constater, que, de nos jours, des religions, des associations, des magiciens, des charlatans prolifèrent, de plus en plus, essayant d'expliquer l'inexplicable, essayant de redonner à l'Homme des certitudes qu'il ne trouve pas dans la science. C'est là la preuve, peut-être, que l'Homme recherche un autre chemin. Un chemin qui le tourmente depuis des siècles et des siècles: la destinée de l'univers et sa propre destinée.

Par ailleurs, l'idée de cette approche du mystère dans les chansons de cet auteur revient à l'un de nos directeurs de thèse, le professeur Paul Gorceix. En effet, face à notre volonté d'étudier la chanson belge, il nous a suggéré ce thème, nous permettant, ainsi, de plonger *dans les marées houleuses du monde de l'âme* et de comprendre l'importance de la vague spiritualiste qui déferla au tournant du XX^{ème} siècle dans les milieux artistiques franco-belges. Or, l'œuvre de Maeterlinck et, tout particulièrement, ses chansons ont des potentialités textuelles qui vont nous permettre de tenter d'expliquer cette atmosphère de suggestion et d'étrangeté, indispensable à l'esthétique symboliste et vont nous amener à une réflexion à propos de la destinée de l'homme.

Ce travail ne prétend être, donc, qu'une simple approche, qui se veut différente et qui, bien sûr, n'ambitionne pas d'être exhaustive. C'est l'approche possible, en tenant compte du temps, mais également des ressources bibliographiques à notre disposition.

Le choix des commentaires proposés concerne un nombre limité de textes, vu qu'il s'agit d'analyser 37 chansons de Maeterlinck. En regardant la richesse étonnante des œuvres écrites par les symbolistes belges de cette époque, cela paraît fort peu, cependant, nous ne devons pas oublier que ces chansons démontrent bien plus qu'une préoccupation personnelle de l'auteur envers un genre qui apparemment n'a pas beaucoup à voir avec la littérature, elles sont un bref témoignage du courant littéraire qui se faisait sentir, en Belgique, à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du siècle dernier.

Tout au long de notre analyse des chansons de Maeterlinck, de courts extraits de drame sont, parfois, proposés en guise de support de nos affirmations. Nous reportons tous ceux qui le désirent à la chanson (annexe I) ou bien à la pièce de théâtre complète.

A travers cette étude, une double ambition nous a guidée: d’un côté, nous nous sommes efforcée de mettre en lumière les éléments, les tendances et la coloration de l’imaginaire, la technique particulière des symbolistes pour approcher une dimension pressentie au-dedans d’eux-mêmes et créer un espace de rêve qui soit en accord avec leur propre aventure spirituelle; d’un autre côté, nous avons voulu souligner la tonalité originelle qui identifie les chansons de Maeterlinck et soulever un peu le pans d’une génération singulière de poètes géniaux.

Ainsi, grâce à notre travail, nous espérons contribuer à la diffusion de l’œuvre de Maurice Maeterlinck, en particulier, et de la littérature belge, en général. Nous souhaitons, aussi, par le choix des chansons, aider à une meilleure connaissance de ces écrivains symbolistes, qui ont fait preuve d’une manière toute particulière de penser et d’écrire, mais qui sont bien souvent négligés. Et si, par bonheur, nous réussissons à éveiller l’intérêt du public portugais envers l’œuvre de Maurice Maeterlinck, notre travail satisferait, alors, nos propos les plus intimes, bien que le fait d’avoir travaillé sur les écrits de cet auteur, si profond, nous ait donné énormément de plaisir.

Table des matières

Avant-propos	p. 15
En guise d'introduction	p. 21
I. Le «Miracle» du symbolisme	
1.1. Un regard sur le symbolisme français	p. 29
1.2. La génération de 1880: éveil du symbolisme belge	p. 34
1.3. Les caractéristiques du symbolisme belge:	
1.3.1. Une poésie métaphysique et suggestive	p. 46
1.3.2. Vers la fusion de la poésie et de la musique	p. 48
II. L'esthétique symboliste maeterlinckienne	p. 53
1. Les débuts littéraires de Maeterlinck	p. 54
1.1. La période mystique ou la crise religieuse	p. 57
1.2. Le vers libre et les chansons	p. 62
2. Les chansons maeterlinckiennes	
2.1. Des lieder?	p. 67
2.2. Des chansons de scène?	p. 71
2.3. Des ballades?	p. 73
2.4. Ou simplement une façon de jouer avec les mots?	p. 75
III. Analyse thématique des chansons:	
Introduction	p. 79
1. Un paysage onirique:	p. 83
1.1. Le château ou le palais des contes	p. 87
1.2. La grotte sonore	p. 93
1.3. La porte fermée	p. 99
1.4. Les profondeurs de l'eau	p. 103
1.5. Le jardin des rêves ou le paradis terrestre	p. 109
1.6. La forêt enchantée ou des «légendaires effrois»	p. 112

2. Des personnages angoissés...	p. 117
2.1. ... sans individualité...	p. 120
2. 2. ... avec un destin numérologique...	p. 124
2.3. ... qui n'en font qu'un.	p. 128
 3. Des personnages intuitifs	p.131
3.1. Des femmes qui attendent éternellement	p. 136
3.2. Des princesses aux couronnes d'or	p. 144
3.3. Des jeunes filles aveugles avec leurs lanternes d'or	p. 152
 4. Des personnages avec un dialogue au second degré...	p. 159
4.1. ...fait de silence et de non-langage.	p. 160
4.2. Un rythme haletant	p. 165
4.3. Des répétitions étonnées	p. 173
 Conclusion	p. 181
 Bibliographie	p. 187
 Annexes:	
I. Les chansons de Maeterlinck:	p. 209
1. Les quinze chansons;	
2. Neuf chansons de la trentaine*;	
3. Les treize chansons de l'âge mûr*.	
II. Les illustrations de Charles Doublet des <i>Douze chansons</i>	

*Ces derniers textes, moins connus et de plus difficile accès, nous furent aimablement fournis par le professeur Paul Gorceix.

En guise d'introduction

Prenant appui sur la traduction française par J.O. Delepierre du texte de J. Bosworth, philologue anglais, *The Origin of the Dutch* (1836), traduction parue en 1840 sous le titre *De l'origine du flamand*, Eric Spinoy nous découvre la problématique des deux systèmes littéraires français et néerlandophone en Belgique après l'indépendance et, par delà 150 ans d'histoire belge, pose la question de la réalité actuelle d'une littérature belge pour dénoncer sa non-existence. Au regard de notre propos, cette constatation n'est pas dépourvue de piquant. Mais n'est-ce pas là une stimulation de plus pour nous occuper d'une littérature, dont, curieusement, l'existence ne semble pas être évidente pour tous ?

Paul Gorceix²

Depuis qu'elle existe, c'est-à-dire, depuis plus d'un siècle et demi, la littérature belge a toujours été tiraillée entre deux tentations : celle de se fondre dans la littérature française, sa grande voisine tutélaire, l'autre de s'affirmer comme indépendante et comme spécifique. En vérité, ce n'est que depuis quelques années que nous assistons à la parution d'ouvrages sur la littérature belge et sur ses auteurs, jusqu'à bien peu on la considérait comme faisant partie de la littérature française ou comme non existante. Beaucoup se sont posés la question : La littérature belge existe-t-elle ?³

Marc Quaghebeur avoue, dans le premier chapitre de son œuvre *Lettres belges entre absence et magie*, qu'enfant, il a été «élevé dans le moule réducteur et mensonger qui vouait [la] littérature [belge] aux chausse-trappes de l'histoire ou qui la réduisait à la production de quelques provinces arriérées de l'hexagone»⁴. Cette déclaration est tout à fait représentative de la fascination exercée par la France sur les poètes belges de l'époque

² Paul Gorceix, «Aspect de la littérature française de Belgique», *La Licorne*, n.° 12, Publication de la Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers, 1986, p. 23.

³ Voir à ce propos, par exemple, l'article «Le poids des mots » de Claude Allard qui nous dit que l'appellation « littérature française » désigne, à Paris, «une littérature appartenant totalement à la France, une littérature composée de et pour la culture française » (p.23). Il termine en affirmant que « littérature française » n'est plus un passeport commode pour écrire à Paris, (in *La Belgique telle qu'elle s'écrit*, études rassemblées par Renée Linkhorn, New York, Peter Lang, 1995, p. 23-34).

⁴ Marc Quaghebeur, *Lettres belges entre absence et magie*, Archives du Futur, Bruxelles, Éditions Labor, 1990, p. 17.

et le public belge en général. Paris dominait le monde littéraire et être dominé par Paris, en ayant la même langue, c'est une situation très défavorable. Ainsi, sous prétexte qu'il n'y avait pas de frontière linguistique entre la Belgique et la France, la tendance était trop souvent l'assimiler à la littérature française⁵ et confondre facilement l'œuvre d'un auteur belge avec celle d'un auteur français. De plus, hormis les spécialistes et quelques chercheurs, la plupart des auteurs belges étaient pratiquement ignorés par l'histoire littéraire, tels que : Max Elskamp, Charles Lerberghe ou Albert Mockel. Exceptées quelques études, généralement peu répandues, il était facile de constater que l'essentiel des grandes approches critiques n'avait que très peu été appliqué à ce corpus littéraire.

Cependant, depuis quelques temps, il est vrai que les lettres belges en langue française ont un regain d'intérêt parmi les chercheurs, les professeurs et le public en général. Des centres d'études spécialisés ont été créés dans divers pays. En 1975, *La Renaissance du Livre* est créée pour promouvoir le développement des lettres françaises en Belgique. Depuis lors, elle travaille au rayonnement et à la vitalité des lettres belges en éditant les meilleurs écrivains belges. En outre, en 1994, sous l'impulsion du Ministère de la Communauté française de Belgique, la librairie Wallonie – Bruxelles fut inaugurée à Paris, événement majeur pour la mise en valeur et l'épanouissement la culture à l'étranger. De plus, des revues de haute qualité, tel *Textyle*, contribuent de leur côté, à une meilleure consociation des lecteurs. C'est pourquoi, le travail de Joseph Hanse, de Paul Gorceix⁶ et de Marc Quaghebeur est méritoire, puisque ces spécialistes tentent depuis de nombreuses années de défendre et de faire reconnaître cette littérature. Grâce à eux et, en particulier, à leurs œuvres, les lettres belges passent de l'absence à une forte présence sur la scène des littératures francophones et internationales.

Il faut dire que le réveil de la littérature française en Belgique est lié au symbolisme, qui a révélé à l'étranger l'existence d'une Belgique littéraire. Une littérature et un monde littéraire «à part entière», qui existent près de la France. Une littérature qui est née aux environs de 1880, d'une explosion de jeunesse et de liberté, alors que la plupart des autres littératures entraient en décadence. Jamais les poètes n'avaient cru davantage en Belgique au rôle qu'ils pouvaient jouer pour consacrer leur identité nationale. C'est ce que défend Paul Gorceix dans l'«Avant-propos» de son œuvre *Fin de siècle et Symbolisme en*

⁵ Des écrivains tels Verhaeren ou Michaux sont encore, fréquemment, assimilés à la littérature française!

⁶ Paul Gorceix a tenu haut levé, en France, le flambeau des études maeterlinkiennes, longtemps seul parmi les siens, à un moment où elles stagnaient.

Belgique en ajoutant «grâce à ces oeuvres – prose et poésie confondues - les arts et la littérature en Belgique sont passés de l'absence à la scène internationale»⁷. Ainsi, si la littérature française en Belgique, aujourd'hui, peut être considérée la plus vitale hors de la France: «elle a une identité et elle le doit, en premier lieu, à ces oeuvres fondatrices d'une surprenante originalité.» Des œuvres qui furent «le fer de lance de la percée des lettres belges au tournant du siècle»⁸.

De son côté, dans son livre, *La Belgique littéraire*, Remy de Gourmont défend que la Belgique était, sans aucun doute, le plus beau petit royaume de l'Europe et celui dont la civilisation pouvait être la plus fière. Il soutient:

«Verhaeren, Maeterlinck et [...] d'autres encore doivent être considérés par les Belges comme les fondateurs de la personnalité littéraire de la Belgique. Tout en écrivant en français ces écrivains, si variés de ton et d'inspiration, sont demeurés foncièrement attachés à leur pays natal. (...) ils n'ont pas à rougir des belgicisms qui parfois se rencontrent en leur style. Cela c'est la preuve même de leur ingéniosité.»⁹

Puis, il lance encore aux jeunes poètes belges un défi:

«Qu'ils suivent l'exemple de Verhaeren qui n'a emprunté à la France que son langage et quelques idées générales, mais qui n'a cessé de peindre la nature qui l'environnait, la nature flamande. Cela est peut-être la preuve de sa grande originalité qu'on retrouve à chaque pas dans son œuvre poétique la couleur d'un Jordaens, la richesse d'un Rubens. Sa race a parlé en lui plus haut que sa culture.»¹⁰

Et c'est précisément ce qu'ont fait les jeunes poètes belges. En effet, la génération de 1880, avec Maurice Maeterlinck, Charles Van Lerberghe, Émile Verhaeren et Max Elskamp, reflète une image du monde singulière, propre à des poètes d'une sensibilité flamande qui écrivent en français. Spécificité qui n'a, d'ailleurs, rien à voir avec ce qu'on

⁷ Paul Gorceix, «Avant-Propos» in *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique - œuvres poétiques*, Bruxelles, Bibliothèque Complexe, Éditions Complexe, 1998, p. 7.

⁸ *Idem, Ibidem*, p.7.

⁹ Gourmont Remy, *La Belgique Littéraire*, Paris, Éditions Georges Crès et Cie, 1915, p. 45 (c'est nous qui soulignons).

¹⁰ *Idem, Ibidem*, p. 45.

entend communément par régionalisme¹¹. Pour eux, affirmer leur différence, c'est montrer qu'ils existent. «Vivons de notre vie! Exprimons notre pays!», clame, au début du XIX^{ème} siècle, le Doyen Bridel, le père de l'helvétisme littéraire¹². Fondée en 1881, *La Jeune Belgique*¹³ lance son fameux «Soyons nous!», dans lequel se cristallise le réel besoin d'autonomie, contenu depuis plusieurs décennies déjà dans les milieux littéraires.

En vérité, ce n'est que peu de temps après la disparition de Charles de Coster, que la vie culturelle belge connaît une animation croissante. Pendant plusieurs années, quelques critiques et écrivains tentent de sensibiliser leurs compatriotes aux idées d'avant-garde. Grâce notamment aux efforts de Camille Lemonnier, le naturalisme a commencé à s'implanter. Il s'est doté d'organes tels que *l'Art universel*, qui paraît de 1873 à 1877, ou *L'Artiste*, dont le premier numéro remonte à 1875. Cette effervescence ne parvient à maturité qu'en 1880, quand Albert Bauwens, Max Waller et Albert Giraud fondent *La Belgique Littéraire* qui, sur le modèle de *La Jeune France*, prend un an plus tard le nom de *Jeune Belgique*. D'après l'historiographie littéraire belge, l'année de fondation de la littérature belge en tant que littérature autonome, sur le plan institutionnel et national, est l'année de fondation de cette revue. S'il existe avant cette date quelques œuvres importantes, dont *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles de Coster, celles-ci restent singulières et l'on ne saurait parler avant le dernier quart du XIX^e siècle d'une véritable sphère de production restreinte en Belgique. Aussi, l'expression controversée de «littérature belge» est réservée par plusieurs à cette époque de renaissance littéraire marquée par l'apparition de *La Jeune Belgique*. Et c'est grâce à cette volonté que va naître «la littérature belge», comme l'affirme Edmond Picard, quelques années plus tard :

«Cette génération littéraire avait conscience de la singularité de son travail, mais cherchait à la formuler dans des termes qui puisaient dans les poncifs du temps, ne mettaient pas en cours les postulats de l'idéologie française, et pensaient pouvoir proposer la symbiose belge comme modèle de l'harmonie européenne de créer [...] ils hypnotisaient une sorte

¹¹ Seul quelqu'un, mal averti de l'histoire belge, pourrait penser que nos propos auraient pour effet de régionaliser l'universalité de ces poètes. Ce serait méconnaître la Flandre résolument allergique à tout régionalisme.

¹² Cité par Paul Gorceix, *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*, Paris, Collection «Ellipses», collection dirigée par Étienne Calais, Réseau, 2000, p. 4.

¹³ C'est, nous le verrons plus tard, dans les revues comme *La Jeune Belgique*, que les écrivains vont, naturellement, clamer bien haut leur identité par rapport à la culture française. Ils y réclameront leur droit naturel à la différence.

d'horizon intellectuel européen qui dépassait de loin la France et qui transposait dans un vaste espace ce qu'ils formulaient de façon tout aussi mystique pour leurs propres pays»¹⁴

Ainsi, c'est «au sein d'une langue transnationale, universelle, [que] les poètes sont amenés à marquer leur écart par rapport à cette langue dans laquelle leur sensibilité ne se reconnaît pas»¹⁵. Et si les poètes de Belgique s'imposèrent alors dans l'histoire de la littérature, c'est précisément parce qu'ils avaient pris conscience de leur différence, qu'ils eurent le mérite de porter à son expression la plus caractéristique, à l'époque du Symbolisme. Et l'on peut voir dans ce mouvement, qui revêt une importance toute particulière en Belgique, une des premières manifestations de l'identité nationale¹⁶.

Nous allons essayer de démontrer la spécificité du Symbolisme belge, en mettant en avant le contexte socio-culturel particulier où il a pris naissance - la bourgeoisie francophone de Flandres ; l'accès direct qu'avaient les Belges à l'idéalisme allemand - Schopenhauer et Novalis - et à la mystique flamande de Ruysbrock, par exemple; une prise de conscience plus aiguë de la poétique de l'allégorie et du symbole et l'admiration que certains poètes de ce mouvement n'ont jamais cessé de professer pour les naturalistes Lemonnier et Eekhoud.

¹⁴ Edmond Picard, *La Belgique telle qu'elle s'écrit*, op. cit., p.19 (encore une fois, c'est nous qui soulignons).

¹⁵ *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, textes réunis par Paul Gorceix, in Actes du Colloque Internationale de Soleure (juin 1993), organisés par Peter-André Bloch et Paul Gorceix, Éditions Honoré Champion, Paris, 1997, p. 15.

¹⁶ Il faut souligner que, en vérité, comme le dira fort bien Camille Lemonnier dans une interview, la littérature belge naît avec De Coster. Il fut le premier écrivain belge. «Avant de Coster, il est inutile de chercher, il n'y a rien. [...] Il nous a laissé deux ouvrages : *Les Légendes flamandes* et l'*Ulen Spiegel*, écrits en langue archaïque, sentant la bonne odeur du terroir. Ils nous retracent toute la physionomie flamande au temps des Gueux, sous le règne de Philippe II. [...] Cet *Ulen Spiegel*, récit unique en son genre, voilà bien le livre qui est le point de départ de l'ère littéraire belge.» (cf. «Le mouvement littéraire en Belgique», juillet 1894 Interview de MM Camille Lemonnier : in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*. Une documentation en deux tomes, 1880-1980, pp. 12-13.)

I. «Le miracle»¹⁷ du Symbolisme

1.1. Un regard sur le Symbolisme français

Contrairement à ce qui va passer en Belgique, l'école symboliste française a eu la vie brève. Constituée vers 1886¹⁸, par des disciples de Mallarmé, de Verlaine et de Villiers de l'Isle-Adams, quand Jean Moréas publie dans le *Figaro* le premier manifeste de l'école¹⁹ et revendique pour les poètes du renouveau l'appellation de symbolistes, plus juste, selon lui, que décadents²⁰. Elle reçut son corpus doctrinal, en 1889, avec *La Littérature de tout à l'heure* de Charles Morrice²¹ et, déjà, en 1891, Jean Moréas se détourne de ses compagnons et fonde avec Charles Maurras l'école Romane, qui entendait revenir aux sources grecques et latines. A partir de 1895, les critiques et les reproches se précisent, de plus en plus agressives: dans *La Plume*, par exemple, revue d'obédience symboliste, Adolphe Retté attaque violemment Mallarmé. En 1897, le mouvement naturaliste fut lancé.

¹⁷ Cette expression a été utilisée par Saint-Pol-Roux, quand il écrit "Le Miracle de 1886", pour les *Nouvelles Littéraires*, qui lui avaient demandé un article sur le Symbolisme.

¹⁸ Des conceptions nouvelles apparaissent, en effet, vers 1885. Certains parmi les jeunes poètes, Vielé-Griffin, Dujardin, Ghil, Henri de Régnier, ou critiques, Wyzewa, Fénéon, se sont mis à fréquenter le salon de Mallarmé (les *Mardis* de la rue de Rome) et commencent à opposer à l'exemple de Verlaine les leçons du poète de l'*Après-midi d'un faune*. Avec lui, ils apprennent à aller au-delà de la pure sensation, des raffinements, des relations complexes avec le monde, pour découvrir que la poésie a une signification métaphysique, qu'elle est la valeur suprême des activités humaines, l'exercice spirituel par excellence, réservé aux rares élus. Avec, aussi, Villiers de l'Isle Adam, ils s'initient à l'idéalisme allemand ou du moins à ce qui en est alors connu en France. Une doctrine ou plutôt une pensée commune s'élabore. Dujardin, qui a fondé, en 1885, la *Revue wagnérienne*, convertit Mallarmé à la musique et aux théories du maître de Bayreuth : l'idée que la poésie doit tendre vers la musique, rivaliser avec elle, sinon lui reprendre son bien, se fait jouer et se développe. C'est la «suggestion de l'art», «l'art suggestif».

¹⁹ En vérité, ce qui fut reçu comme manifeste d'une école, fut un article intitulé «Le Symbolisme», publié par Moréas, dans un supplément littéraire du *Figaro* du 18 septembre 1886.

²⁰ Le mot décadent était usé. Par son ambiguïté, il finissait par paraître péjoratif, et il sembla bon de l'écarter au profit d'un vocable avec lequel il s'était parfois confondu, celui de «symboliste». Cet échange fut conclu à la faveur d'une déclaration fracassante de Jean Moréas, publiée dans le supplément du 18 septembre 1886 du *Figaro* sous le titre : *Un Manifeste Littéraire*. Nous pouvons y voir la formulation, par ce jeune poète d'origine grec, de l'esthétique qui sous-entend les recherches individuelles des vingt années qui précèdent. En effet, dans son *Manifeste Littéraire*, Jean Moréas définit les orientations d'un nouveau mouvement: le Symbolisme. Autour de lui se forme une "école". À des jeunes gens tels que Kahn, Adam, Dujardin, Fénéon, Laforgue, se joignent Verlaine et Mallarmé. Une revue, *Le Symboliste*, diffuse leurs conceptions esthétiques.

²¹ En effet, en 1891, l'école symboliste voit son chef de file, Jean Moréas, se détourner de ses compagnons et fonder avec Charles Maurras l'école romane. Cette école prétendait revenir aux sources grecques et latines, à Ronsard et à Racine. Jean Moréas propose, alors, un autre Manifeste: celui de l'Ecole Romane.

Pour mieux comprendre cette nouvelle esthétique, qui a marqué profondément la poésie et la peinture et a influencé le théâtre contemporain (le théâtre d'aujourd'hui ne continue-t-il pas à exploiter un fond d'idées héritées du symbolisme ?), il conviendrait de remonter à ses origines et à l'inspiration de cette génération: Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Senancour, Hugo, Sainte-Beuve, etc. Cependant, rappelons que la génération de ces jeunes écrivains, s'est formée dans une atmosphère de fin de siècle. Une atmosphère "décadente". La définition qu'en donne Paul Verlaine dans ses "Poètes Maudits" éclaire bien la connotation du mot:

«J'aime le mot de décadence, tout miroitant de pourpre et d'ors. J'en révoque, bien entendu, toute imputation injurieuse et toute idée de déchéance. Ce mot suppose au contraire des pensées raffinées, d'extrême civilisation, une haute culture littéraire, une âme capable d'intenses voluptés (...). Il y a aussi dans ce mot une part de langueur faite d'impuissance résignée, et peut-être le regret de n'avoir pu vivre aux époques robustes et grossières de foi ardente, à l'ombre des cathédrales.»²²

La Décadence apparaît, essentiellement, comme un climat moral et social, d'une «crise d'âme»²³ et, dans les années 1885-1886, elle laisse la place au symbolisme, Moréas,

²² Cité par Michel Décaudin et Daniel Leuvers, *La Littérature française – de Zola à Apollinaire*, Nouvelle Édition 2, Artaud, Paris, 1989, p. 118.

²³ Les valeurs vont s'incarner, en 1884, à travers un personnage d'une oeuvre-clé de Huysmans: *A Rebours*. En effet, comme Chateaubriand avec *René*, Huysmans a à contre gré lancé une mode avec le personnage qu'il étudie dans *A Rebours*: le Duc Des Esseintes - prototype même du héros décadent prisonnier de sa fatigue de vivre, s'enfermant dans un univers artificiel avec ses peintres (Gustave Moreau) et ses poètes de prédilection (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé). Ce personnage sera pris pour modèle vu qu'il offre un portrait-miroir des goûts, aspirations et refus de toute une jeunesse, malgré les parodies que l'on en a fait, car elles ne servent encore que son succès. Un autre initiateur de l'esthétique nouvelle est Paul Verlaine qui fait paraître, cette même année, *Les Poètes Maudits*. Verlaine, qui lui-même vient d'être découvert par les jeunes poètes, s'y place au terme d'une lignée qui comprend Tristan Corbière (l'auteur de *Amours Jaunes* (1873), Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé. Tous des poètes en lesquels la nouvelle génération va trouver ses maîtres. Parallèlement, plusieurs courants de pensées contribuent à renouveler et à enrichir la vision du monde de tous ces artistes: la parution de la *Philosophie de l'Inconscient*, de l'Allemand Hartmann, les recherches scientifiques sur l'hypnotisme, la télépathie, ouvrent de nouveaux horizons. La philosophie de Schopenhauer pénètre, peu à peu, les esprits, influençant surtout la jeunesse - lasse du matérialisme ambiant - et la réorientant vers des perspectives plus métaphysiques. Ces perspectives sont accentuées par la lecture des mystiques du XVIIIème, comme Swedenborg ou Louis-Claude de Saint-Martin, pour qui l'idée fondamentale est que notre monde est *en correspondance* avec le monde spirituel. Les petites revues prolifèrent à cette époque et ce sont les cabarets, cénacles et revues qui vont propager la nouvelle esthétique du Symbolisme. En effet, ces jeunes poètes vont se réunir dans des tavernes et former des groupes aux noms irrévérencieux. Depuis quelques années déjà, les cafés littéraires de la Rive Gauche voyaient se réunir les *Hydropathes*, les *Zutistes*, les *Hirsutes*, les *Jemenfoutistes*... En 1886, un des cabarets les plus en vogue de la Rive Droite, *Le Chat Noir*, accueille critiques, poètes, musiciens (Debussy, Satie), acteurs (Sarah Bernhardt). On y tient le vendredi des assises littéraires. Une revue porte même le nom de l'illustre cabaret parisien. Une autre revue *L'Ermitage* a, pour sa part, ses "mercredis". D'un autre côté, depuis 1884, Mallarmé reçoit, rue de Rome, ses

Vielé-Griffin, Ghil, Aurier, Paul Adam, Barrès auront été décadents avant de devenir les fondateurs de l'école symboliste. Alors, une nouvelle sensibilité se fait jour, que ne satisfait plus ni la doctrine parnassienne du perfectionnisme de la forme, "l'art pour l'art", ni les théories naturalistes, naguère encore si en vogue. Paul Bourget, dans ses *Essais de Psychologie Contemporaine* parus dans *La Nouvelle Revue*, de 1881 à 1883, après avoir invoqué Baudelaire, le poète des sensations troubles et raffinés, Taine, Renan, Flaubert et Stendal, présente à la jeunesse les nouveaux écrivains français et fait aussi connaître les poètes et peintres anglais, préraphaéliques, Rossetti, Burne-Jones, etc., qui renouent avec la tradition mystique du Moyen-Age, notamment dans leurs fresques inspirées du cycle arthurien.

Tout se passa, en France, autour de l'année 1886, néanmoins, comme le souligne André Fontainas dans son œuvre *Mes souvenirs du symbolisme*,

«Le cheminement des idées nouvelles fut très long et les sentiments perdirent parfois leur acuité. Mais rien ne put refroidir leur ardeur. [Les symbolistes] résistèrent bien que mal aimés. Les plus audacieux et bien souvent les plus déterminés furent les peintres organisant des expositions libres».²⁴

Au même moment, le groupe de Condorcet (Quillard, Ghil, Mikhaël, Vanor, Merrill) s'enthousiasme pour le Symbolisme. Maeterlinck, avec Saint-Pol-Roux, Van Lerberghe et Le Roy, fondent *La Pléiade*. En quelques mois, naissent trois autres revues, dont *La Vogue* qui publie, cette année-là, *Une Saison en Enfer* et *Illuminations* de Rimbaud.²⁵ Dans la même mouvance, l'année 1886 voit la publication d'une dizaine de recueils poétiques, car, selon les symbolistes, la poésie est un moyen de connaissance, le seul qui mène à l'absolu²⁶. Ce qui veut dire pour certains un dépassement du pur

célèbres "mardis", fréquentés par la meilleure société littéraire et artistique du temps. Ces "mardis" constituent, par ailleurs, un foyer cosmopolite extrêmement novateur. Il ne manquera plus aux Décadents que d'être parodiés, comme le premier Parnasse avait eu son Parnassiculet, ils eurent, en 1885, *Les Délivrescences d'Adoré Floupette* d'Henri Beauclair et Gabriel Vicaire. C'est la revue *Lutèce* qui publie ce pastiche de l'art contemporain. Le succès de cette parodie va soulever des polémiques et éveiller de sérieuses querelles entre Parnassiens et Décadents.

²⁴ André Fontainas, *Mes souvenirs du symbolisme, préface et notes d'Anna Soncini Fratta*, Archives du Futur, Bruxelles, Éd. Labor, 1991, p 9.

²⁵ *Le Symboliste* écrit aussitôt un article sur le jeune prodige que l'on rattache de façon spontanée au Symbolisme.

²⁶ Avec *Eleusis*, Camille Mauclair avait, en 1894, apporté sa contribution à la recherche d'un «au-delà» du symbolisme en s'efforçant de définir un «idéoréalisme», l'artiste étant un «médiateur» entre la perception du monde extérieur et l'univers des idées.

impressionnisme, un prolongement de la sensation par l'intuition, une interrogation sur les choses ou simplement un univers imaginaire. Selon une formule qui se répand surtout après 1890, le symbolisme, c'est en poésie «le Rêve de l'idée». Ce qui ne signifie pas que les symbolistes se désintéressent de la chose publique : Stuart Merrill estime que l'artiste doit s'intéresser à la politique, mais non s'en inspirer. Les symbolistes seront nombreux à manifester leur sympathie pour le mouvement anarchiste, comme plus tard, à prendre parti pour Dreyfus – c'est le cas de Maeterlinck, mais ils n'éciront pas de poèmes d'inspiration anarchiste.

Dans le domaine du langage poétique, une double révolution s'est accomplie. L'obscurité est une nécessité de l'expression poétique, d'où la prédilection pour le mot rare, les tours syntaxiques complexes, les images allusives ou ambiguës. Toutefois, certains symbolistes, en cela fidèles à Mallarmé, utilisent le vers traditionnel, libéré des exigences parnassiennes de la rime riche, des sonorités fortes, de la formule. De l'autre, une forme nouvelle fait son apparition en 1886 : le vers libre - les Décadents s'étaient accommodés de la prosodie classique et avaient une prédilection pour le petit poème en prose - étant justifié par l'argument qu'il doit correspondre à une unité de signification. Comme le dit Gustave Kahn :

«Qu'est-ce qu'un vers ? – C'est un arrêt simultané de la pensée et de la forme de la pensée.
– Qu'est-ce qu'une strophe ? – C'est le développement par une phrase en vers d'un point complet de l'idée – Qu'est-ce qu'un poème ? – C'est la mise en situation par ses facettes prismatiques, qui sont les strophes, de l'idée tout entière qu'on a voulu évoquer.²⁷»

Le «beau vers» cher aux Parnassiens, qui se suffit à lui-même, laisse ainsi la place au vers qui n'a de sens que dans un tout qui l'englobe.

Avec les revues qui apparaissent en 1889 et 1890, *La Plume*, *Le Mercure de France*, *L'Ermitage* et, en 1891, *La Revue blanche*, un nouveau style de critique s'affirme, qui préfère l'essai au feuilleton ou au traité. De plus, à l'époque où le Symbolisme atteignait, en France, son apogée, toutes les revues de son obédience consacraient aux lettres étrangères des chroniques substantielles²⁸, comme *Le Mercure de France* et *La Revue blanche*. Il faut dire qu'à cette époque la contribution des revues et des «petites

²⁷ Cité par Michel Décaudin et Daniel Leuvers, *La Littérature française - de Zola à Apollinaire*, op.cit., p. 122.

²⁸ Aux symbolistes français revient le mérite d'avoir ouvert la littérature de leur pays aux lettres étrangères; même aux littératures de faible rayonnement comme la danoise ou la portugaise.

revues» aux échanges littéraires fut considérable et déterminante. C'est cela qui va permettre à Paul Delsmme d'affirmer, dans son étude à propos du message doctrinal du symbolisme, que «la curiosité de ce qui se passait ou s'était passé extra muros et les phénomènes d'osmoses qui résultèrent de cette disposition de l'esprit caractérise la période symboliste.(...) Les littératures ont fait place à la littérature, l'universel l'a emporté sur le particulier.»²⁹

Si la culture cosmopolite s'imposa partout en Europe à cette époque, en Belgique cette ouverture prit une ampleur considérable et fut, surtout, un vecteur déterminant dans l'émancipation des écrivains par rapport à la France, en leur découvrant des perspectives étrangères au champ littéraire exclusivement français. Une revue belge, *La Wallonie*, va jouer, en ce sens, un rôle considérable car elle va faciliter la collaboration franco-belge, faisant, rapidement, partie du parcours obligé de la nouvelle poésie française. De surcroît, les revues sont un instrument de reconnaissance internationale et grâce à elles les écrivains belges vont être «accueillis à Paris non plus comme des demandeurs, mais comme les alliés les plus fidèles d'un mouvement en pleine expansion.»³⁰

L'histoire de l'école symboliste française s'inscrit, nous l'avons vu, entre des dates assez rapprochées - 1886-1897 - et, quand on fait le bilan des oeuvres écrites alors, on est frappé par l'abondance de recueils de poèmes. Certains furent parfois davantage des techniciens que de véritables poètes, mais ils jouèrent un rôle capital en incarnant la conscience du Symbolisme. Leur apport n'est pas négligeable puisqu'ils contribuèrent à libérer le langage de ses carcans traditionnels et à signaler l'ancrage de la poésie dans la démarche métaphysique. On est aussi frappé par ce besoin d'osmose entre les arts qui, finalement, délivre un message très analogique. Cependant, ce qui est curieux, c'est que maints poètes nièrent l'existence du groupe symboliste - auquel ils étaient rattachés - et contestaient l'existence même d'une école. Toutefois, cette école a laissé un message doctrinal qui ne s'est pas perdu et qui n'a jamais cessé de féconder l'esthétique littéraire et continue à survivre dans quelques-unes des conceptions fondamentales de l'art contemporain (de grands écrivains du XX^e siècle tels que Claudel, Bernanos, Gide,

²⁹ Paul Delsmme dans *Les grands courants de la Littérature Européenne et des écrivains belges de Langue Française*, , recueils d'études, préface de Charles BERTIN, Bruxelles, 1995, p.17.

³⁰ Paul Aron, «Les revues littéraires, média privilégié de l'identité culturelle ?» (in Actes du Colloque International de Soleure, *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, op. cit., p. 112).

Camus, Sartre, Valéry, Proust ou Malraux qui ont évoqué, dans leurs oeuvres, les questions qui assaillent l'homme en présence des énigmes éternelles). Signalons à titre d'exemple que les poètes du début du XX^{ème}: Valéry, Claudel, Jules Romains, Verhaeren, reconnaîtront leur dette envers le Symbolisme. Les Surréalistes eux-mêmes se recommanderont de Rimbaud, Odilon Redon ou Saint-Pol-Roux, à la gloire desquels ils contribueront.

1.2. La génération de 1880: éveil du Symbolisme belge

Ne voulant pas se contenter d'une place modeste et honorable dans le monde des lettres et des arts, la génération de 1880 prétendit tout secouer et tout rénover. Il faut rappeler que la renaissance littéraire, en Belgique, se fait sur un fond de crise - financière, en 1876, et économique, en 1884 - de profondes mutations sociales et politiques : l'exode apocalyptique des ouvriers agricoles vers les industries urbaines, de grèves sanglantes et d'émeutes d'ouvriers, en 1886, etc. Au milieu de ces turbulences, la nouvelle génération se rebelle contre la bourgeoisie, le conservatisme de ses pères et a une profonde sympathie envers la cause ouvrière³¹. Cette génération parviendra, en l'espace d'une vingtaine d'années, à hisser la littérature française de Belgique au rang des grandes littératures mondiales et dotera le pays d'un symbole national Émile Verhaeren³² et d'un prix Nobel de littérature: Maurice Maeterlinck³³.

Les poètes étaient les plus nombreux dans ce groupe: parnassiens d'abord, symbolistes ensuite, ils lisaient leurs œuvres dans un café bruxellois et étaient animés par une quête d'authenticité, qui allait les distancier de ce qui se faisait et s'écrivait en France. Cependant, il est vrai, que le symbolisme de Verlaine et de Mallarmé trouva d'emblée des adeptes nombreux, puisque, par son inspiration et sa technique, cette «école» répondait admirablement au mysticisme de l'âme flamande. Si l'on excepte le liégeois Albert Mockel, animateur de la revue *Wallonie*, les grands symbolistes belges étaient, d'ailleurs,

³¹ L'expansion économique et industrielle a contribué, aussi, à renouveler et à amplifier les activités des imprimeurs et éditeurs. En 1880, on publie 1176 livres.

³² A sa mort tragique, en 1916, Verhaeren acquiert le statut d'un écrivain national : il est reconnu par ses pairs et mondialement célébré. Ses œuvres entrent même au programme des lectures scolaires en France.

³³ Lorsque Maeterlinck obtient, en 1911, le Prix Nobel, Bruxelles est un vrai pôle d'attraction pour l'avant-garde internationale, à l'instar de Vienne et de Berlin. Maeterlinck et Verhaeren y jouent le rôle de phares de la culture européenne.

tous originaires de la Flandre. Ils s'exprimaient en français mais leurs écrits baignaient dans l'atmosphère en demi-teinte de leur terre natale³⁴.

Parmi les artisans du réveil de 1880, les peintres ne furent certes pas les moins turbulents. *Le groupe des Vingt* et celui de la *Libre Esthétique*, inlassablement animés par le critique d'art Octave Maus, entendaient, eux aussi, bousculer les traditions bourgeoises, éclaircir les palettes trop sombres, renverser les compositions conventionnelles. Ils s'agitèrent beaucoup, créèrent autour de leurs œuvres un climat tonique d'avant-garde et d'enthousiasme.

De leur côté, les écrivains deviendront bientôt célèbres et cela non pas grâce à leurs œuvres mais à travers une série de revues culturelles et littéraires, autour desquelles ils se sont regroupés, provisoirement. De nombreuses revues voient le jour, pleines de points de vue différents. Ces revues vont jouer un rôle de stimulant dans le réveil des arts. Et c'est de ces influences contradictoires, qui se croisent et souvent se tissent, que la création littéraire va acquérir, alors, une surprenante vitalité et que les lettres françaises de Belgique vont naître, car la qualité des textes qui sont publiés à cette époque va convier à la naissance d'une communauté littéraire.

Sur une bonne trentaine de revues, trois ont joué un rôle particulièrement déterminant: *La jeune Belgique*, *L'Art Moderne* et *La Wallonie*. *La Jeune Belgique*³⁵, revue bruxelloise sous la bannière de Max Waller, s'était, depuis peu, ouverte aux idées en vogue. Cette revue devient, alors, l'organe de ralliement de tous les jeunes poètes qui se réclament d'avant-garde - on y retrouve, entre autres, Albert Giraud, Iwan Gilkin, Camille Lemonnier, Georges Eekhoud, André Fontainas, Maurice Maeterlinck, Charles Van Lerberghe, Grégoire Le Roy et Émile Verhaeren.

Voici le programme inaugural de *La jeune Belgique*, figurant en tête du premier numéro, paru en décembre 1881:

«Nous faisons de la Littérature et de l'Art avant tout. La Jeune Belgique ne sera d'aucune école. Nous estimons que tous les genres sont bons s'ils restent dans la modération nécessaire et s'ils ont de réels talents pour les interpréter. Nous préférons le naturalisme de

³⁴ En fait, le réveil de 1880, qui fut retentissant pour la poésie, n'éveilla – mis à part Camille Lemonnier - aucun romancier d'expression française digne de ce nom. Pour en trouver d'authentiques, il fallut attendre les générations suivantes – celle de Franz Hellens, de Georges Simenon ou de Charles Plisnier.

³⁵ Fondée le 1^{er} décembre 1881, sur le modèle de *La Jeune France*, on y trouve des poètes proches du Parnasse : Iwan Gilkin, Max Waller et Albert Giraud, le romancier naturaliste : Georges Eekhoud et les futurs symbolistes : Georges Rodenbach, Maurice Maeterlinck, Charles Van Lerberghe, Grégoire Le Roy, etc.

Daudet à celui de Zola, celui-ci peut choquer, parfois, le premier jamais. Nous invitons les jeunes, c'est-à-dire, les vigoureux et les fidèles; à nous aider dans notre œuvre. Qu'ils montrent qu'il y a une Belgique comme il y a une Jeune France, et qu'avec nous ils prennent pour devise: Soyons nous! »³⁶

La Jeune Belgique lance, ainsi, son fameux «Soyons nous!», dans lequel se cristallise le réel besoin d'autonomie, contenu depuis plusieurs décennies déjà dans les milieux littéraires. Joseph Hanse a démontré, dans le chapitre «La Jeune Belgique et L'art moderne», de son œuvre *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*³⁷, que ce que Max Waller et ses amis voulaient, avec l'affirmation «Soyons nous!», c'était non pas une revendication de la littérature nationale, autochtone, affranchie de la tutelle parnassienne, mais plutôt montrer leur aspiration à être indépendants et personnels. En effet, loin de vouloir rompre avec l'histoire littéraire, la revue affiche, au contraire, son ascendance et sa fidélité: elle se mettra d'elle-même sous la tutelle de Camille Lemonnier³⁸ - ce dernier a regroupé autour de lui énormément de jeunes écrivains: les romanciers ont commencé par le naturalisme sous son influence. Les poètes, au contraire, sauf Verhaeren peut-être, ne sont pas formés sous cette influence naturaliste. Ils sont partis du point de vue qui a servi de base à l'école parnassienne: liberté absolue, mais culte assez sévère de la forme. L'influence dominante a été de Leconte de Lisle, Baudelaire et Verlaine, qui maintiennent encore les formes régulières du vers français.

Ainsi, un esprit contestataire et individualiste règne dans la revue³⁹, mais on y respecte le beau, la forme et le style. Nous l'avons vu, le programme de la Jeune Belgique indique un souci d'indépendance et l'intérêt pour les belles lettres : «Nous faisons de la littérature et de l'art avant tout». Cela étant, la régularité du vers continue de prévaloir pour les jeunes poètes partisans de l'art pour l'art, ce qui n'empêche pas la revue de publier sept poèmes de *Serres Chaudes* de Maeterlinck, dont «Âme se serre» et «Oraison», car

³⁶ Michel Biron, *La modernité belge, Littérature et société*, Archives du Futur, Montréal, coédition Les Presses de l'Université de Montréal, Éditions Labor, 1994, p. 69.

³⁷ Joseph Hanse et G. Charlier, *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, Renaissance du livre, 1958.

³⁸ Son roman «*Un mâle*», qui paraît en 1881, lui vaudra le titre de «Zola belge».

³⁹ *La jeune Belgique* exprime la tension culturelle qui déchire la bourgeoisie à la fin du XIX^{ème} siècle, une crise immanente à cette classe, qui dresse les fils contre les pères, les poètes contre les hommes d'affaires. En effet, nous l'avons déjà dit, les auteurs sont tous des fils de famille aisée, qui ont bénéficié d'une bonne formation et, au moment, où se déclenche le mouvement des revues, cette couche de la population est menacée par le sous-emploi à cause de la crise qui se faisait sentir. Loin d'être un «second métier» l'écriture va se présenter pour beaucoup comme un choix d'existence, car ils se voient détourner de la carrière professionnelle à laquelle ils semblaient destinés.

l'objectif de *La Jeune Belgique* est avant tout de favoriser l'éclosion d'une littérature originale. Elle n'est «d'aucune école». En effet, dès sa fondation, la *Jeune Belgique* s'est donnée pour mission de développer, en Belgique, la culture des lettres françaises⁴⁰ et la production d'œuvres vraiment littéraires. En ces temps là, sa tâche consistait à réagir énergiquement contre des efforts funestes qui tendaient à détruire les résultats acquis. Elle ralliait autour d'elle, les jeunes talents de Belgique, partisans d'une esthétique qui faisait la part du mystère et du rêve. C'est, d'ailleurs, dans un article de *La Jeune Belgique* que Georges Rodenbach présente trois des grands écrivains de la littérature belge: Maurice Maeterlinck, Grégoire Le Roy⁴¹ et Charles Van Lerberghe. Ce dernier sera avec Maeterlinck, les deux plus importantes figures du symbolisme belge⁴².

Cette revue conjugue, alors, ses efforts avec ceux de *L'art Moderne* afin de contribuer au renouveau des lettres⁴³. En effet, voici déjà plusieurs mois, qu'une seconde publication lui a emboîté le pas, plus engagée au cœur des réalités sociales de la nation. En mars 1881 a paru, il est vrai, le premier fascicule de *L'Art Moderne*, sous la direction de l'avocat Edmond Picard, dont l'œuvre implique davantage un engagement social et politique de l'écrivain alors que, de son côté, *La Jeune Belgique*, sous la direction d'Albert Mockel, est de tendance parnassienne, de l'art pour l'art, comme l'affirmera Albert Giraud:

⁴⁰ «(...) Au point de vue littéraire, la Belgique est ou bien une province de la Néerlande, ce qui n'est pas notre affaire, ou bien une province de France. Nous entendons travailler à rendre sa littérature aussi parfaitement française et aussi peu provinciale qu'il sera possible.» in *Les Concepts nationaux de la Littérature, l'exemple de la Belgique francophone*, Tome II, textes réunis par Stefan Gross et Thomas Johnnes, Alano Verlag /Rader Publikationen, 1989, pp. 18-19.

⁴¹ La carrière de Le Roy est moins brillante que celles de ses confrères. Il a hésité entre la peinture et la littérature. Il sera considéré plutôt un écrivain du dimanche.

⁴² Issus tous deux de la ville de Gand, ainsi que de la même classe sociale, la bourgeoisie francophone catholique, ils se rencontrent pendant leur adolescence, sur les bancs du Collège Sainte-Barbe, à Gand, où ils reçoivent une solide formation inculquée par les jésuites. Très vite, ils s'échangent leurs premiers essais littéraires, tandis qu'ils découvrent la littérature récente, parue en France. Le mouvement parnassien et le mouvement symboliste leur servent successivement de modèles. Ensemble, ils commenceront leurs études de droit et vont chacun élaborer une oeuvre personnelle de grande qualité. C'est le théâtre qui a fait connaître les deux auteurs et les distingue des symbolistes français. Le théâtre du Second Empire était mondain et au service d'un acteur vedette. Les Belges apportent un art total comme celui de Wagner qui met en avant le texte, la mise en scène, le décor et la musique. En effet, les écrivains gantois, suite à une initiative de Le Roy, se lancent chacun dans l'écriture d'une pièce sur le thème de la mort. Ce dernier écrit *L'annonciatrice*, une pièce inachevée, Van Lerberghe, *Les Flaireurs*, qui sera la première pièce symboliste jouée, et Maeterlinck écrit *L'Intruse*. Malheureusement, la carrière dramatique de ces trois jeunes auteurs sera brève. Celle de Van Lerberghe est interrompue, juste après les débuts fracassants de *Les Flaireurs*. L'écrivain rentre dans sa coquille jusqu'à la publication, en 1898, des *Entrevues*. Mais, son recueil, *La Chanson d'Eve*, publié en 1904, est pour Paul Aron «une des plus belles oeuvres écrites en Belgique: chef-d'œuvre et chant du cygne du symbolisme». Quant à Maeterlinck, avec sa première oeuvre symboliste en 1889: *La princesse Maleine*, il obtiendra un succès prodigieux jusqu'à la période des essais, qui marquera son abandon de la forme théâtrale.

⁴³ Or, ce fut pour peu de temps, il est vrai, car dès 1893, *La Jeune Belgique* revient au Parnasse et entame une véritable croisade contre l'avant-garde.

«On nous reproche de faire de l'art désintéressé. Nous faisons de l'art pour l'art. Notre théorie la voici: nous soutenons que la préoccupation - la seule - de l'artiste, doit être l'Art, le Beau. Il doit avoir cette préoccupation avant tout. Et toute œuvre dans laquelle le principal objectif n'est pas l'art, n'est pas une œuvre d'art. [...] Donc, aujourd'hui plus que jamais nous demandons l'art pour l'art»⁴⁴.

Dès 1883, la querelle dite de «L'Art social» éclate entre Picard, l'inventeur de «l'âme belge», et la revue de Max Waller. Deux clans sont désormais constitués. Des polémiques qu'ils alimentent, des alliances passagères qu'ils contractent parfois, naît peu à peu l'idée d'une littérature autochtone.

Grâce notamment à une autre revue *La Wallonie*, fondée en novembre 1886 par Albert Mockel, à Liège, qui va jouer un rôle majeur dans l'histoire du symbolisme belge. Un des mérites de cette revue d'avant-garde du Symbolisme, fut de donner l'impulsion qui aboutit à ce qu'il faut considérer comme le réveil des lettres belges⁴⁵. En outre, nous l'avons dit, elle fut très importante en tant qu'organe d'une étroite collaboration franco-belge⁴⁶. En effet, rapidement, cette revue allait faire partie du parcours obligé de la nouvelle poésie française dans un tracé qui en élargit les frontières. Pour la première fois, une revue belge devient le carrefour obligé de la nouvelle poésie, ouvert sur l'Europe. Elle accueille des Français : Moréas, Stuart Merrill, Vielé-Griffin, Pierre Louÿs, Gide, Valéry, sans compter Verlaine et le maître vénéré Mallarmé ; puis des écrivains belges, tous des flamands de langue et d'éducation française : Charles Van Lerberghe, Émile Verhaeren, Max Elskamp, Maeterlinck, etc. Ce qui signifie que la connaissance de cette langue leur ouvre des possibilités d'accès aux littératures étrangères, notamment anglo-saxonne et allemande, qu'ils peuvent lire dans le texte. Ils sont aussi tous issus de la bourgeoisie, voire de la grande bourgeoisie, noble ou anoblée et sont tous partisans d'une

⁴⁴ Georges Eekhoud, de son côté, déclare que: «L'art ne doit pas être social à condition que le premier souci de l'écrivain ait été de faire du beau. Je crois assez bien m'être expliqué là-dessus, il y a quelques années déjà. L'art pour l'art, disais-je est une formule générale donnant satisfaction à tous les genres de talent.» Ces propos sont deux extraits retirés de deux interviews intitulées «Le mouvement littéraire belge», à Albert Giraud et à Georges Eekhoud, datées de juillet 1894 (In *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*, op. cit. , pp.14-16).

⁴⁵ Sa création correspond, selon Jeannine Paque, à la cristallisation «d'une sorte de conscience du symbolisme». Très vite, elle va devenir le bastion de la nouvelle esthétique.

⁴⁶ Bien que *La Wallonie* soit, d'abord, une revue littéraire, cela ne l'empêche pas de se tourner vers la musique et les Arts Plastiques. Ainsi, Ludwig Ghalère, qui rend compte des concerts à Bruxelles, est un ardent admirateur de Wagner, pour qui Mockel, de son côté, fait campagne à Liège afin d'y faire exécuter ses œuvres en plus de celles de Liégeois comme Érasme Raway et César Franck.

esthétique qui fait la part du mystère et du rêve. Car s'il est vrai que les Flamands tels que Cyriel Buysse, August Vermeylen, Stijn Streuvels, Karel van Woestijne et Herman Teirlinck ne leur cèdent en rien quant au talent, leur célébrité se cantonne, toutefois, dans les régions de langue néerlandaise: l'idiome étant ici l'obstacle majeur qui s'opposait à leur renommée internationale. La réflexion, que Maurice Maeterlinck note dans son carnet personnel aux alentours de 1888, est symptomatique de la force de suggestion que celui qui était alors en train de concevoir *La Princesse Maleine* accorde aux littératures étrangères : «Remarquer l'énorme infériorité de ceux de la nouvelle génération latine qui ne sont pas polyglottes»⁴⁷.

Le mouvement littéraire symboliste est, il est vrai, accompagné de la multiplication des revues, dont les jeunes font le véhicule de leurs idées novatrices. Il faut dire que, les périodiques se succèdent à un rythme accéléré - aucune période littéraire n'a vu naître autant de revues douées d'une vitalité plus ou moins résistante, que la période symboliste - ce qui témoigne bien du bouillonnement littéraire des esprits de l'époque: *L'art Moderne*, *La Jeune Belgique*, *La Wallonie*, *Floréal*, *Le Coq rouge*, etc. La revue fut un instrument important de reconnaissance internationale et comme le défend Paul Aron «l'histoire du symbolisme belge illustre ce processus où des écrivains de la périphérie sont accueillis à Paris non plus comme des demandeurs, mais comme les alliés les plus fidèles d'un mouvement en pleine expansion»⁴⁸.

Et si comme l'a affirmé Paul Gorceix: «pour un temps, le centre littéraire semble s'être déplacé de Paris à Liège»⁴⁹ cela est dû aussi amplement aux traductions, lesquelles apparaissent comme la réponse à l'intention des poètes de faire partager leurs découvertes au public français. Peu à peu, le travail de traduction des grands auteurs étrangers assume, en Belgique, un phénomène d'une ampleur très particulière, qui montre la prise de conscience d'un déficit dans les milieux littéraires⁵⁰. Olivier Georges Destrée - intercesseur des préraphaélites en Belgique, qui ont inspiré aux poètes symbolistes le goût des légendes et des princesses lointaines aux longs cheveux d'or - traduit Swinburne, Rossetti et Keats.

⁴⁷ Propos retiré du *Cahier Bleu* de l'auteur, cité par Paul Gorceix, «Introduction Générale», in *La Belgique Fin de Siècle, - romans, nouvelles, théâtres*, p. 33.

⁴⁸ Paul Aron, «Les revues littéraires, média privilégié de l'identité culturelle ?», in Actes du Colloque International de Soleure, *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, op. cit., p. 112.

⁴⁹ Cité par Paul Gorceix, «En Manière d'Introduction», in Actes du Colloque International de Soleure, *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, op.cit, p. 17.

⁵⁰ La revue *Floréal*, fondée par Paul Gérardy, en 1892, atteste bien les contacts des jeunes poètes belges avec la littérature anglaise et germanique.

Rodenbach vulgarise la philosophie de Schopenhauer. Maeterlinck traduit *Ruysbroeck l'Admirable*, en 1891, *Emerson*, en 1894, et *Novalis*, en 1895⁵¹. Fichte, Schelling et Schopenhauer inspirent à Mockel les linéaments de son esthétique symboliste. Van Lerberghe, pour sa part, est un fervent admirateur des poètes anglais et un lecteur avide de Goethe et Nietzsche et se sent fasciné par la métaphysique des poètes belges, comme il le déclare à son ami Fernand Severin :

« Je ne suis pas platonicien [...] mais j'approuve grandement l'idée de chercher en toutes choses "le général en particulier", et de ne m'intéresser qu'à cela. C'est pourquoi un roman, pour m'intéresser, doit être philosophique. Une pièce de théâtre aussi. S'il n'y avait pas quelque chose au-delà, quelque chose qui dépasse de très loin les personnages et en fait des symboles dans Hamlet, dans Faust, dans Les Revenants, dans Pelléas et Mélisande, je ne saurais aimer ces œuvres comme je les aime.»⁵²

De cette façon, le climat esthétique, qui règne alors en Belgique, est, sans aucun doute, international et personne n'illustre mieux que Maeterlinck cette ouverture des jeunes poètes symboliques belges, lui, pour qui l'étranger fut l'indispensable point de départ à sa création et, en même temps, la caisse de résonance de son succès.

Ainsi, l'esthétique symbolique, construite par Albert Mockel, ne pouvait que revêtir une physionomie originale et bien différente de celle de ses proches milieux parisiens. À cette époque, il existait, pour cela, parmi un grand nombre d'auteurs belges, une conscience de représenter une différence à l'intérieur des lettres françaises⁵³. En effet, déjà, en 1880, Iwan Gilkin insiste sur la nécessité de forger une tradition littéraire nationale sur la base de la tradition picturale flamande: sensualiste et mystique à la fois. Il dira «Il faut fonder dans la poésie une école flamande digne de sa sœur aînée, la fille des peintres...»⁵⁴. Plus tard, d'autres auteurs, comme Verhaeren, Maeterlinck ou Elskamp, vont s'insurger contre la tradition française et réclament que les poètes belges doivent prendre leur

⁵¹ Ces trois traductions seront précédées d'une introduction, à laquelle nous nous reporterons parfois.

⁵² *Lettres à Fernand Severin*, Charles Lerberghe, cité par Paul Gorceix, in *Le Symbolisme en Belgique – études de textes*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1982, p. 16 (c'est nous qui soulignons).

⁵³ Voyons comme exemple la réponse d'Edmond Picard à l'enquête sur la situation des Lettres Belges : «Oui, les écrivains belges, à quelques exceptions près, sont, enfin, délivrés du préjugé déplorable qui, durant tant d'années, après 1830, et sous l'inspiration d'esprits étroits et sans confiance, leur a fait croire qu'ils étaient et ne pouvaient être que des imitateurs des écrivains français. C'était l'époque du pastiche. Nous n'avions en Belgique que des sous Hugo, des sous Baudelaire, des sous Banville, des sous Musset, des sous tout le monde.» (in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*, op. cit., p. 67).

⁵⁴ Cité par Paul Gorceix, *Le Symbolisme en Belgique – études de textes*, op. cit., p. 10.

distance à l'égard des poètes français. «*Nous voulons*, proclame Émile Verhaeren, le poète belge le mieux intégré aux lettres françaises, lors d'une exposition internationale de Liège, en 1905, (...) que les écrivains français ne marquent plus le pas dans nos armées littéraires, qu'ils ne soient plus nos auxiliaires, mais qu'ils restent nos amis.»⁵⁵ Puis, Emile Verhaeren, lors d'une interview, ajoutera, à la question: «que pensez-vous de notre littérature de langue française ?»: « (...) M. Raymond Poincaré, ancien ministre en France, s'est occupé dans une conférence de notre mouvement littéraire. Il y constate que notre littérature ne vaut que par ses qualités autochtones et qu'elle n'a de chance de s'imposer en France qu'en restant fidèle à ses origines, soit flamandes, soit wallonnes. On ne peut mieux dire et penser plus justement.»⁵⁶.

Cette déclaration d'un francophile notoire témoigne une revendication appuyée d'une identité culturelle, du droit à la différence, dans l'utilisation d'une langue française commune. D'autres furent faites à l'époque⁵⁷. Emile Verhaeren se fait l'interprète de ce droit à la singularité en réclamant que les artistes belges doivent composer «avec le secours d'une langue qui appartient à toute l'Europe, des œuvres que seul un Belge étonnamment privilégié puisse écrire»⁵⁸. D'autres ne sont pas d'accord, c'est le cas d'André Fontainas, qui proclame «Tous nous ne vivons que par la langue que nous écrivons; le surplus n'importe guère. [...] Belges, Bretons ou Basques, littérairement nous sommes tous, sans exception, des Français». Cette position repose sur la conviction du primat ontologique du linguistique, partiellement fondé lui-même sur la supposée universalité de la langue française. La différence est certes subtile et parfois sournoise.

Le problème qui se pose est celui-ci : écrire en français et être original. Car sans avoir une dose suffisante d'originalité, on ne peut écrire en français sans risquer de se perdre dans le courant de la littérature française, c'est-à-dire, sans resserrer des liens qui paraissent déjà trop étroits, sans pousser à une assimilation. Que reste-t-il donc à faire ? Écrire en «Flamand» ou se taire. Pourtant, écrire en «Flamand» ne satisfait pas les auteurs belges, puisque l'éducation patriotique qu'ils ont reçue ne les a guère préparés à cette tâche

⁵⁵ Réponse d'Émile Verhaeren à l'enquête sur la situation des Lettres Belges, in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*, op.cit., p.89.

⁵⁶ *Idem, Ibidem*.

⁵⁷ Déjà, dans un essai daté de 1849, Henri-Frédéric Amiel avait formulé un vœu, que l'on peut voir comme un appel à l'identité nationale : «Il faut créer un style particulier». Or cette création implique, comme il est évident, le refus des principes normatifs du classicisme français. Il reproche l'imitation de la langue classique, «la domestication qu'elle impose à l'expression».

⁵⁸ Cité par Paul Gorceix, «En Manière d'Introduction», in Actes du Colloque International de Soleure, *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, op. cit., p. 18.

et ce serait d'ailleurs, il faut l'avouer, se condamner à n'avoir qu'un public fort restreint, le peuple proprement dit et tout au plus la petite bourgeoisie. Or, s'il est honorable et généreux d'écrire pour le peuple, il n'en est pas moins vrai qu'une littérature exclusivement populaire est incomplète - qui ne peut réunir toutes les conditions du grand art. La littérature flamande en Belgique ne s'adresse qu'à une classe et non à la société entière.

Ce débat va continuer pendant plusieurs années. D'un côté, on pense que la littérature française et la littérature belge ne sont qu'une seule littérature, de l'autre, on affirme que la dernière existe, bien qu'elle s'exprime en français, car elle «*exprime des sentiments belges*», des «*idées, des mœurs, un caractère belge*», etc⁵⁹. Contre ceux qui doutent de son existence, Maurice Albatos à la question : «existe-t-il une littérature belge ?» répond : «Qu'il existe une littérature belge, je le crois; de grands écrivains déjà sont nés dans nos provinces. C'est court et c'est juste.» En vérité, la plupart des écrivains vont exprimer leur désir d'avoir une littérature à soi, capable de reproduire le plus fidèlement et le plus complètement possible «*l'atmosphère flamande*», en un mot: «*l'âme belge*». Une âme multiple en les facteurs qui l'ont engendrée et influencée, quoique assurément désormais unique en essence, qui procède de l'âme germanique et de l'âme latine. Car, la divergence des races chez un peuple, loin de nuire à son développement artistique, lui est, au contraire, favorable.

⁵⁹ Le rapport des Belges à l'idéologie de la langue française n'a cessé de se trouver au cœur d'un malaise identitaire. Les exemples sont nombreux - dans les années soixante-dix, on évoque même le terme *Belgitude* - mais il faut reconnaître que la singularité créatrice des auteurs belges et de leur histoire, de ce qui est sa différence en relation à celle de la France, ont fait qu'il existe aujourd'hui une littérature d'expression française bien différente de celle qui s'écrit à Paris. Curieusement, encore de nos jours, il existe deux terminaisons pour la littérature belge, *Littérature Belge de Langue Française* ou *Littérature Française de Belgique*. A propos de la différence entre *Littérature Belge de Langue Française* et *Littérature Française de Belgique*, il conviendrait de lire l'article de Robert Frickx, intitulé *Littérature Belge de Langue Française ou Littérature Française de Belgique ?* L'auteur y affirme que «dans le contexte actuel, l'adoption d'une des deux appellations est implicitement liée à des options idéologiques divergentes : selon qu'on est unitariste ou séparatiste (...)». D'une manière générale, la dénomination *Lettres françaises de Belgique* constitue le choix de ceux qui ne souhaitent pas séparer l'activité littéraire de la Belgique de celle qui se déroule en France, tandis que l'expression *littérature belge de langue française* rallie les tenants d'une littérature autonome, dont ils s'efforcent le plus souvent de définir la spécificité. L'auteur termine son article en affirmant: «*La Belgique n'existe pas [en terme littéraire], mais c'est mon pays et je l'aime !*». Victime lui-même de tout ce système, il écrira qu'en Belgique «l'édition est quasi inexistante, la critique quasi muette en ce qui concerne nos auteurs ; le copinage, les coteries dominent la vie littéraire(...) ; enfin l'enseignement de la littérature , basé essentiellement sur l'étude des écrivains français, prépare très mal à la connaissance des nôtres.»p. 30 (Robert Frickx, «Littérature belge de langue française ou littérature française de Belgique», in Actes du Colloque International de Soleure, *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, op.cit, pp. 21-30.)

C'est aux yeux d'Edmond Picard :

«Une âme unique, une âme commune plane sur ces deux groupes apparents, et les inspire.
Ils peuvent parler des idiomes différents, leur unité physique n'en domine pas moins toute
leur activité.
Ils n'ont qu'un cœur pour aimer leur patrie
Et deux lyres pour la chanter»⁶⁰

À la question: «existe-t-il une âme belge et s'est-elle manifestée en littérature ?»
Emile Verhaeren est clair:

«Certains tempéraments ont modifié la langue chez nous : Eekhoud et Maeterlinck, par exemple, et aussi Lemonnier...Ne perdez pas de vue que nous sommes des hommes du Nord et que la langue française est faite surtout pour exprimer des idées, alors que nous les images – qui en sont peut-être le symbole – tiennent souvent la place de ces idées... [...] Ma pensée est du Nord. J'aime l'ombre autant que la lumière... Cela m'a rendu plus compliqué et plus profond. Mon imagination est moins de lignes que de couleurs, elle me permet de multiplier les images...Nous sommes aussi des êtres contradictoires... Tout chez nous est en contraste. Nous aimons les oppositions qui coexistent en nous. Nous vivons avec elles, sans les vouloir détruire pour les détruire. L'angoisse, la force, la peur, la joie, les moindres sentiments se transforment chez nous en véritables sensations physiques... Nous voyons tout en positif, en matériel... Nous voyons en peintres... [...] La littérature belge est la résurrection de notre école plastique d'autrefois. Nous allons vers la France pour lui demander notre expression d'art, comme les peintres du XVII^e siècle s'en sont allés vers l'Italie.»⁶¹.

⁶⁰ «Edmond Picard : L'âme Belge», in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone. Une documentation en deux tomes*, 1880-1980, p. 30.

⁶¹ Réponse d'Émile Verhaeren à l'enquête sur la situation des Lettres Belges (c'est nous qui soulignons) Maeterlinck, de son côté, répondant, par lettre, à la question «L'âme wallonne [existe-t-elle]?», dira : «Je vois l'âme Liégeoise assez spéciale, bien que je la pénètre mal. Elle est très minutieuse et nébuleuse aussi, d'un nébuleux plutôt joli que beau ; mais il y a là une musique particulière et autre chose encore qui a sa saveur.» Camille Lemonnier, de son côté, affirmera : «Du verger de Flandres aux garigues campinoises, de la dune maritime aux moraines et aux futaies de l'Ardenne, une âme belge s'est répandue. Celle-là est un ensemble de passé et de présent, la montagne et la plaine, l'épopée et l'églogue, le doux paysage bucolique et le véhément horizon industriel. Toutes les routes, en Flandre, mènent à des beffrois, à des églises, à des hôtels de ville, à des tombeaux ; elles longent d'actives rivières des canaux dormants, des campagnes où lèvent le chanvre, le colza, le froment et le lin comme symbole des races ; et toutes vont à la mer. Tous les chemins, en Wallonie, conduisent à la bure, à la carrière, à la fabrique et au laminoir ; des bois, des roches, des champs noirs les bordent : et ils se perdent au cœur profond de la terre. [...] des pays de féodalité en ruine, les hautes silhouettes du donjon moderne, aciéries, charbonnages, verreries hauts fourneaux et qui, au sortir des fournaies, courent se perdent dans des silences de nature.» Ces images sont, comme l'auteur le reconnaît, «des allégories de son âme énergique et méditative, probe, prudente, ferme dans l'adversité,

Octave Mauss est d'accord avec cette dernière notion. À la même enquête il répondra:

«Chez la plupart des écrivains, malgré la diversité de leurs tempéraments, il y a «[...] un instinct «peintre», et plus particulièrement «paysagiste» qui s'explique par la prédominance en notre pays, d'un goût atavique pour les opulences de la couleur, pour les séductions de la nature, sur les abstractions de la pensée.»⁶²

Finalement, Edmond Picard déclarera: «L'âme belge donc est multiple en les facteurs qui l'ont engendrée et influencée, quoique assurément désormais unique en essence. Elle procède de l'âme germaine et de l'âme latine, ces deux variétés les plus saillantes de la race aryenne[...]»⁶³. Ainsi, ce qui a contribué de façon décisive à la singularité des poètes belges, c'est, sans aucun doute, leur milieu d'origine : la Flandre, qui est, ne l'oublions pas, la confluence de deux mondes différents: le germanique et le latin, où cohabitent deux races: la *flamande* et la *wallonne*. Et bien qu'ils parlent et écrivent en langue française, alors que la langue du peuple est le Flamand, les symbolistes Belges sont pour la plupart Flamands - excepté le wallon Mockel. Ils appartiennent tous à la bourgeoisie de Bruxelles, de Gand ou d'Anvers, même si leur éducation est bien différente du milieu où ils vivent: «une terre de vieille culture, gorgée de réminiscences mystiques, toute bruissante encore des chansons populaires et des voix des béguines.»⁶⁴. Cependant, leur milieu social est profondément marqué par «de violents contrastes entre les cités tentaculaires que va célébrer Verhaeren, les hauts fourneaux et les villes monastiques comme Bruges avec ses "noires canaux aux eaux mortes", dont Rodenbach a fait le cadre dans son roman»⁶⁵. Généralement, après un bref séjour au barreau, ils embrassent la carrière d'hommes de lettres, tels Rodenbach,

héroïque au travail, attachée à ses plaines, à ses roches, à ses eaux comme au signe de sa fortune, comme au simulacre matériel de sa double race nerveuse et placide.» Cette Belgique apparaît comme la route indiquée par la Nature même à ceux que la Destinée poussait venant du sud, de l'est et du nord : «s'inclinant vers la mer en une déclivité douce de soixante lieues, commençant à l'Ardenne, élevant ses rimes à sept cent mètres, pour s'achever dans l'ourlet d'or pâle des dunes côtières se déroulant en un large tapis de paysages paisibles, au milieu desquels s'ouvrent les estuaires hospitaliers de grands fleuves bienveillants» (Propos retirés de «La Belgique», de la *Revue encyclopédique*, Paris, 24 juillet 1897, in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*, op. cit., pp. 22-24.) Encore une fois c'est nous qui soulignons.

⁶² Réponse d'Octave Mauss à l'enquête sur la situation des Lettres Belges, in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*, op. cit., p. 74.

⁶³ «La Belgique», in *Revue encyclopédique*, Paris, 24 juillet 1897, p. 627. Edmond Picard : *L'âme belge*, pp. 595-599, in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*, op. cit., pp. 26-27.

⁶⁴ Paul Gorceix, «En Manière d'Introduction», in Actes du Colloque International de Soleure, *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, op. cit., p. 13.

⁶⁵ Stefan Zweig dans son «Verhaeren» est à l'origine de cette image.

Maeterlinck et Verhaeren. Ces jeunes écrivains sont naturellement ouverts aux idées venues de l'étranger - ils participent aux luttes de leurs temps, comme le manifeste favorable à Zola - ils accèdent aux littératures anglaises et allemandes et ils en restent passionnés bien que se soit, encore, de la capitale de la France que l'on attend consécration ou censure.

On peut dire que la Flandre nordique du mirage littéraire, c'est d'abord un paysage, c'est ensuite un tempérament psychologique⁶⁶, c'est enfin une stylistique. Le paysage est tout de lourdeur et d'humidité, il incline à l'humilité et à l'effort, tandis que les brumes aident les fantômes du rêve à se former. Mais, l'horizontalité dans laquelle mer et plaine se confondent est aussi le lieu où vient perpendiculairement se fixer la transcendance. Les symbolistes, en Belgique, eurent de plus, le goût de l'art populaire: ils intitulent «chansons» leurs poèmes, comme l'a fait John Ruskin et Walter Coene, recourent aux méthodes artisanales pour l'illustration de leurs recueils, comme ce fut le cas de Max Elskamp, qui fit usage de techniques artisanales pour illustrer son œuvre⁶⁷; leurs thèmes et motifs sont puisés aux sources du folklore, des mœurs populaires: «L'art symboliste [...] sera avant tout naïf. Je lui pardonnerai les tâtonnements, les maladresses, les chutes, pourvu qu'il soit vrai, par là j'entends que la formule soit telle qu'elle parle aux yeux et par eux à l'imagination des masses et s'y grave»⁶⁸.

Pureté, beauté, innocence, simplicité, naïveté se trouvent à l'intersection d'un l'art et une mode, qui veut qu'on incorpore aux formes «savantes» de l'art des thèmes, des rythmes et des contenus populaires. Le phénomène touche tous les arts: la peinture, avec Gauguin, la musique, avec les recherches de Vincent d'Indy ou de Guillaume Lekeu et, peut-être, la poésie symbolique dans son aspect familier tel que l'interprète Verlaine.

⁶⁶ C'est aussi un tempérament, car vivant sous un ciel gris, le Belge est habitué à chercher le soleil et la lumière, ou plutôt des images de soleil et de lumière.

⁶⁷ Dans le cas de Max Elskamp, les sources populaires sont présentes à toutes les étapes de la création : folklore, comptines, fêtes, mœurs et coutumes populaires inspirent son art, engendrent ses rythmes ; il taille les bois qui décorent les textes, imprime lui-même ses œuvres, choisit les encres, dessine les caractères.

⁶⁸ M. Sulzberger, «La démocratie et l'art», *La Société Nouvelle*, 1888, p. 256, (cité par Paul Aron, in *Les écrivains Belges et le socialisme*, op. cit., pp. 38/39.)

1.3.Caractéristiques du symbolisme belge

1.3.1. Une poésie suggestive et métaphysique

Dans *La Littérature de tout à l'heure* (1889)⁶⁹, que les contemporains accueillirent comme l'exposé le plus complet de la doctrine symboliste, Charles Morrice affirmait que l'art est essentiellement «*l'aspect en beauté*» des idées religieuses d'une race et d'une époque; qu'il appartient aux artistes de traduire l'irrésistible appel des âmes vers l'absolu et que les religions, les métaphysiques, les légendes, les mythes et mêmes les traditions occultistes sont, par conséquent, «les communes et seules sources de l'art». Ainsi, une conviction unissait les symbolistes, quelles que fussent leurs options philosophiques personnelles : il existe un mystère de l'univers, et ce mystère, il s'agit pour l'artiste de l'appréhender et de le sonder. La méditation sur le problème de la destinée et l'analyse des états d'âme créées par la réflexion métaphysique constituent la fin première et dernière de l'art. C'est l'idée fondamentale du symbolisme.

La poésie, telle que l'a comprise la plupart des symbolistes, est à la fois un mode de connaissance et une métaphysique ; un mode de connaissance, puisqu'elle se propose d'explorer les mystères du macrocosme et du microcosme ; une métaphysique, vu qu'elle part de la supposition qu'il existe derrière le monde visible un autre monde dérobé aux regards du commun, mais accessible aux initiés, aux «voyants». Cette conception était lourde de conséquences et elle engendra «le sentiment tragique de la vie». La poésie revêt un *caractère sacré*, en essayant d'atteindre une signification cachée et s'apparentant à la démarche mystique, car «toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère», comme l'avait affirmé Mallarmé. N'est-ce pas ce dernier qui avait déclaré à Jules Huret lors d'une enquête que celui-ci réalisa à propos du symbolisme :

«Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme

⁶⁹ De cette époque, date l'article de Brunetière dans la revue *Deux Monde*, où celui-ci dénonçait la faillite des espoirs que les positivistes avaient mis dans la science ; la phrase célèbre de Mallarmé «la poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence (...)» ou encore celle de Maurice Barrès «Le suprême effort de toute intelligence est une métaphysique, que chaque art exprime selon ses procédés propres.» (cité par Paul Delsemme, *Les grands courants de la Littérature européenne et des écrivains belges de Langue française, op.cit.*, p.7.)

ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements»⁷⁰.

On peut noter ici le souci du poète à réduire les mots déjà existants à leur seule présence signifiante, dans le but de déclarer «peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit»⁷¹. La poésie se veut l'expression du sens du mystère de l'existence et comme telle, elle ne peut user d'un langage simple, univoque, désignant clairement les objets ou les concepts. Le langage poétique n'a pas à préciser, à expliquer, car elle ne doit pas narrer, nommer, décrire, mais elle doit suggérer.

L'esthétique de la suggestion dérive logiquement de quelques conceptions propres au Symbolisme. La théorie de l'universelle analogie, héritée des vieilles métaphysiques et transformée par Baudelaire en évangile artistique, nous dit que toute chose a un double sens, toute chose est symbole et hiéroglyphe. Dans le grand tout qui est un, il existe d'innombrables correspondances entre le monde visible, celui des apparences, et le monde invisible, celui des essences. Entre le macrocosme, la nature, et le microcosme, l'âme. Et le poète se doit de déchiffrer la signification cachée et, guidé par sa seule intuition au sein du mystère difficilement pénétrable, il devine plutôt qu'il ne comprend, il entrevoit plutôt qu'il ne voit. Il suggère ce qui reste voilé, ce qui demeure obscur.⁷² Ainsi, cette poésie métaphysique et suggestive doit forcément renoncer au réalisme, vu qu'il est illusoire et inutile: illusoire, puisqu'il suppose que deux individus perçoivent les objets de la même façon; et inutile, puisqu'il consiste à doubler la nature. Pour les symbolistes, en art, il n'y a pas de vérité extrême. Il n'y a pas de description exacte possible, les choses n'ont qu'une vérité interne. En outre, les symbolistes considéraient qu'en dehors de la beauté, ils ne voyaient rien à quoi l'art pu être soumis. Ils s'insèrent, ainsi, dans la théorie de l'art pour l'art, clef de voûte de Théophile Gautier. Pour cela, le poète ne peut se contenter des moyens d'expression que la routine a usés, il lui faut inventer un langage adéquat, «donner un sens plus pur» aux mots. Il se doit de poursuivre sans arrêt sa quête du nouveau dans les profondeurs de son moi où il recueillira des images imprévues, des formes insolites, des

⁷⁰ Cité par Paul Delsemme, *Les grands courants de la Littérature européenne et des écrivains belges de Langue française*, op. cit., p.6 (c'est nous qui soulignons).

⁷¹ Lettre à Cazalis, 1864, cité par Michel Décaudin et Daniel Leuvers, *La Littérature française – de Zola à Apollinaire*, op. cit., p. 213.

⁷² Pour Mallarmé, la poésie doit être interdite aux non-initiés, puisque ceux-ci ne comprendraient pas le langage du poète, seuls les élus peuvent comprendre ce que l'auteur suggère, tout comme la musique n'est pas comprise sans une éducation musicale.

rythmes inouïs. Dans le moi profond se recréent, à la fois, la vie et les moyens d'expression qui la suggèrent. Pour Mockel: «La poésie va directement de la nature à l'esprit ; elle émane du poème comme le parfum d'une fleur. Son rôle n'est pas d'écrire, mais d'évoquer, de suggérer, de nous faire songer. A ce titre, elle réclame du lecteur une sorte de complicité attentive, l'adhésion de la sensibilité»⁷³. Nous retrouvons ici l'idée de Mallarmé : «Suggérer, voilà le rêve: c'est le parfait usage du mystère qui constitue le symbole.»

C'est pourquoi, Verlaine, avec son fameux *Art poétique*⁷⁴, s'adresse aux poètes pour leur recommander de concevoir leurs poèmes non comme des architectures (ce que firent les classiques), non comme des œuvres plastiques (ce que faisaient les romantiques et les parnassiens), mais comme une mélodie. Il faut «de la musique avant toute chose», car de tous les arts, la musique est celui qui décrit le moins et suggère le plus. C'est pourquoi le poète doit rechercher les effets musicaux. Le symboliste était amené à rapprocher la poésie de la musique, en mettant l'accent sur le caractère essentiellement suggestif du langage poétique.

1.3.2. Vers la fusion de la poésie et de la musique

Toute la littérature européenne de l'époque symboliste a voulu substituer une prosodie mélodieuse et libérée à la prosodie traditionnelle, moins harmonieuse et plus contraignante. Pour tous les poètes symbolistes: allemands, autrichiens, russes ou belges, la recherche de la musicalité n'était pas une fin en soi. Leur préoccupation majeure était d'arriver à une forme jaillissante, expression totale de la subjectivité.

Impressionnés par sa doctrine esthétique autant que par son œuvre musicale, les symbolistes français mirent Wagner au même rang que les maîtres en poésie. Pour lui,

⁷³ «Conférence sur le symbolisme» (1927), Albert Mockel, in *Esthétique du symbolisme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p.11.

⁷⁴ Composé à Mons en 1874, mais révélé seulement en 1882. Verlaine, avec son *Art Poétique*, a joué un rôle important dans l'élaboration de la poésie de la fin du siècle et dans la révolution qui s'est alors opérée: Il a contribué à l'apparition d'une nouvelle prosodie, non par des théories, mais par l'exemple d'un assouplissement des formes traditionnelles menées jusqu'à leur dissolution, d'une réduction de la fonction de la rime au profit de ce qu'il appelle la «musique». Il a également, à côté des aspirations métaphysiques du symbolisme et de la modernité inquiète des Décadents, rappelé que la poésie, de la pure impression des sens à l'élan mystique, est toujours vie spirituelle, échappant au contrôle de l'intelligence.

c'était par l'union de la musique, de la pensée et de la danse que se réaliserait l'art total. Pour les symbolistes, il était le précurseur d'une idée qui leur était chère; à vrai dire, une utopie: la synthèse de tous les arts dans chaque art. De ce programme trop ambitieux, ne fut réalisée qu'une partie: l'union de la poésie et de la musique, et l'union de la prose et du vers. En effet, les symbolistes libérèrent totalement l'inspiration poétique des contraintes de la versification traditionnelle. La poésie cessa d'être confondue avec la forme versifiée et le vers classique se trouva brisé, assoupli, métamorphosé. C'est à l'école symboliste⁷⁵, rappelons-le, et à Gustave Khan, en particulier, que revient le mérite d'avoir imposé le vers-librisme. Le *Manifeste* met l'accent sur la recherche d'une forme plus musicale, apte à suggérer l'Être. Il fait sien *L'Art Poétique* de Verlaine dont le recueil *Jadis et Naguère* vient de paraître, en 1882.

«De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une en-allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours»⁷⁶

La poésie fluide et suggestive de Verlaine, dont le vers souple et musical s'efforce de traduire les mouvements les plus subtils de l'âme, devient un modèle pour les jeunes poètes. Quant à Mallarmé, dont les symbolistes admirent le «sens du mystère et de l'ineffable», il cherche à suggérer l'Être en tentant de l'abstraire de la multiplicité des formes: «Je dis : une fleur ! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets»⁷⁷.

Alors paraît, en 1886, le *Traité du Verbe* de René Ghil, où, précisément, la poésie est définie par la musique et la suggestion et où apparaît le mot «symbole». L'«*Avant-dire*» de Mallarmé qui lui sert de préface insiste sur la fonction du langage comme truchement de la vie à l'idée. Et cette même année, dans la *Revue Wagnérienne* fondée par Dujardin, un

⁷⁵ Paul Valéry faisait de la fusion de la poésie et de la musique la caractéristique dominante, essentielle, du symbolisme : «*Ce qui fut baptisé : le Symbolisme, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (...) de "repandre à la Musique, leur bien."*» («*Avant-propos*» au recueil de Lucien Fabre, *La Connaissance de la Déesse* (1920), cité par Paul Delsemme, in *Les grands courants de la Littérature Européenne et des écrivains belges de Langue Française*, op. cit., p.14.)

⁷⁶ Cité par Paul Delsemme, in *Les grands courants de la Littérature Européenne et des écrivains belges de Langue Française*, op. cit., p.15.

⁷⁷ Extrait du "Traité du Verbe" (*l'Avant-dire*), René Ghil, cité par Michel Décaudin et Daniel Leuvers, in *La Littérature française – de Zola à Apollinaire*, op. cit., p. 119.

hommage au compositeur réunit des oeuvres symbolistes. Cette revue, qui, par ailleurs, expose tant les conceptions musicales de Wagner que les réflexions sur l'art de Mallarmé, contribue à rapprocher poésie et musique. Symptomatique de cela est l'affirmation de Paul Valéry: «nous étions nourris de musique et nos têtes littéraires ne rêvaient que de tirer du langage presque les mêmes effets»⁷⁸. Par ailleurs, ce souci d'une osmose entre poésie et musicalité transparaît dans les titres mêmes des oeuvres: *Ariettes* de Verlaine, *Nocturne* de Merrill, dans le recueil *Les Gammes*⁷⁹.

Pour terminer, il nous apparaît que deux idées dominent les poètes symbolistes : la poésie doit exploiter les ressources musicales du langage et être un art de «suggestion». Ces deux propositions conditionnent la nouvelle écriture poétique symboliste. Les poètes poursuivent, essaient de nouveaux rythmes, cherchent, par la mobilité des césures et des pauses, une fluidité plus grande, pratiquent les cadences de «l'Impair», moins rhétorique, «sans rien en qui pèse ou qui pose». Ils veulent le vers «rompu», «libéré» - on légitime même le vers «libéré» par des considérations philosophiques. De plus, ils perçoivent un rapport intime entre les rythmes du langage et les rythmes de l'univers. Un poème devient un reflet de l'univers; il participe «aux ondes du tout» et suggère les lois qui ordonnent tout. Mallarmé parle également d'«âme rythmique». L'âme est rythme – musical, mélodique; c'est un chant sous les mots qui commande. Toute âme est une mélodie qu'il faut renouer et le vers libre est, de cette âme, la modulation individuelle.

De cette façon, par leurs spéculations de la «musique» des mots, par le privilège qu'ils accordent au signifiant verbal - à sa substance phonique, à sa forme rythmique – les poètes symbolistes inaugurent une nouvelle pratique littéraire et changent l'idée qu'on se faisait du «poétique». De plus, ils annoncent la fin d'une tradition de clarté et de transparence de l'écriture ; et c'est la mise en cause d'une littérature de représentation. Brunetière, dans un article de la *Revue des deux mondes* du 1^{er} avril 1891, écrit : » [...] rien n'est clair en nous ni en dehors de nous, et [...] nous sommes de toutes parts environnés d'ombre et de mystère. L'inconnaissable nous étreint : *in eo vivimus, movemus et sumus*

⁷⁸ Cité par Claude Abastado, «Doctrines symbolistes du langage poétique», in *Dérives des signes*, Collection «Parcours Sémiotiques», C.S.T., Paris, Publidix, 1988, p. 88.

⁷⁹ Une collaboration entre Fauré et Verlaine s'établit dès 1887: cinq mélodies de *La Bonne Chanson* seront mises en musique; quant à Debussy, un des fidèles des "Mardis" de Mallarmé, il s'inspire de *L'Après-Midi d'un Faune* pour son célèbre prélude. La musique subit, alors, une évolution proche de celle de la poésie: elle se fait fluide pour exprimer la subtilité des sensations et l'épaisseur du mystère de la vie... l'assouplissement - voire la dislocation - de l'alexandrin a son correspondant dans l'ambiguïté tonale de l'œuvre de Claude Debussy. Par ailleurs, les thèmes de la transparence, chers au Symbolisme, se retrouvent dans *Jeux d'eau* ou *Miroirs*, de Ravel.

[...] Voilà l'origine et le fondement de tout le Symbolisme»⁸⁰. La suggestion fera de la poésie une forme de connaissance «supra-rationnelle», et un chemin vers la spiritualité. Cette visée engage une métaphysique.

Le langage poétique dit toujours autre chose que ce qu'il veut dire, et tout acte d'écriture est engendrement de symboles qui appellent des déchiffrements successifs, des lectures déroulées en archipels qui révèlent des vérités inconscientes et inconnues. Le langage devient lieu de découvertes et de sens nouveaux. Bien que le Symbolisme se soit défini comme un art dont l'idéal était la musique, et l'on sait l'influence de Wagner sur le mouvement, et l'influence de celui-ci sur Debussy, il faut dire qu'il est difficile de parler d'un art qui est, par définition, indicible, qui appelle l'écoute et l'interprétation dans l'immédiateté intérieure, vécues, sans intermédiaire des mots. La musique conserve une dimension existentielle qui ne se laisse pas dire. Peut-être y a-t-il dans le silence quelque chose d'autre que de l'interrogation métaphysique qui fut celle de Maeterlinck, celle d'un au-delà des choses et des mots, recherche tendue vers un au-delà voilé encore à la conscience, précisément «chemin vers la spiritualité».

Les symbolistes n'ont, évidemment, pas inventé la musique du vers: ils en ont parlé. Mallarmé n'est pas dupe; il écrit à Edmund Gosse, le 10 octobre 1893 : «Je fais de la musique [...] Les poètes de tous les temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience.»⁸¹

Le Symbolisme a été en Belgique bien plus qu'un mouvement littéraire parmi d'autre. Il a servi plus de creuset aux énergies créatrices, il a joué le rôle de catalyseur des virtualités esthétiques que recelait le tournant du siècle. Pour les lettres françaises, le Symbolisme fut une prise de conscience, reconnaissance de l'identité. Ainsi, comme forme de conclusion, nous osons affirmer que l'héroïsme de la Belgique n'a pas fleuri que dans la bataille, il s'est manifesté en poésies, en rythmes et en pensées, et les noms de Maeterlinck, Verhaeren, Van Lerberghe, Camille Lemonnier, Rodenbach, Max Elskamp, Eekhoud, Albert Giraud, Le Roy, Mockel, Fontainas, Henri de Groux, Constantin Meunier, entre autres, nous évoquent l'âme d'une race spécialement nuancée. Maintenant, les œuvres d'un Maeterlinck et d'un Verhaeren sont devenues pour les jeunes d'aujourd'hui et de demain une suggestion. Nul poète ne pourra, désormais, écrire sans se souvenir sub-consciemment de ce que nous apporta de nouveau la littérature belge.

⁸⁰ Cité par Claude Abastado, «Doctrines symbolistes du langage poétique», in *Dérives des signes*, op. cit., p. 90.

⁸¹ *Idem, Ibidem*, p. 112.

Dans le chapitre suivant, nous allons essayer de comprendre un peu du long itinéraire de Maurice Maeterlinck vers le symbolisme, en tentant de montrer à quel moment et sous quelles influences Maeterlinck s'est brusquement détourné du Parnasse, du réalisme, d'un certain matérialisme et de l'impersonnalité pour se jeter à corps perdu vers le subjectivisme et une certaine spiritualité. En effet, le cheminement de cet écrivain vers l'esthétique symboliste est jalonné de rencontres et d'aventures spirituelles déterminantes pour son art et particulièrement pour la compréhension des chansons que nous allons analyser. La première, nous le verrons, est vécue à travers la mystique flamande, aux côtés de Ruysbroeck, qui l'envoûte par sa prose, puis ce sera le tour de Novalis, ce romantique allemand lui fera apercevoir l'esthétique symboliste, étayée sur une conception intuitive de la vie et de l'art. D'autres viendront, mais ces deux auteurs furent fondamentaux pour la formation esthétique de Maeterlinck.

II. L'esthétique symboliste maeterlinkienne

La parution de deux œuvres capitales de Maurice Maeterlinck, *Serres Chaudes* et, plus encore, *La Princesse Maleine*, vont marquer les débuts véritables du symbolisme en Belgique⁸². Mais, ce fut un article d'un journal français qui déclencha le succès foudroyant de la deuxième pièce et qui fit connaître le dramaturge gantois au public parisien. En effet, le 24 août 1890, dans un article du *Figaro*, Octave Mirbeau - un des critiques les plus influents de son temps, qui y tenait une critique littéraire - qualifie l'auteur de *La Princesse Maleine*⁸³ de nouveau Shakespeare; le chef-d'œuvre indépassable des temps nouveaux. Car, selon Octave Mirbeau, Maeterlinck avec *La Princesse Maleine* «nous a donné l'œuvre la plus géniale de ce temps et la plus extraordinaire et la plus naïve aussi, comparable à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare»⁸⁴.

En remerciant Mirbeau pour son article, Maeterlinck indiquait tout ce que sa poésie devait à ses lectures:

«Dans *Serres Chaudes*, il n'y a que du Verlaine, du Rimbaud, du Laforgue et, comme on me le reproche, du Walt Whitman et presque rien de moi-même, sauf peut-être cette sensation de choses qui ne sont pas à leur place. Vous avez eu tort de me prendre pour un grand poète. Je ne suis qu'un enfant qui tâtonne obscurément de livre en livre, s'appuyant sur tout ce qu'il rencontre.»⁸⁵

Il faut dire que pour bien des critiques, Whitman est le principal modèle de Maeterlinck. Effectivement, plusieurs spécialistes de Whitman ont attribué à son influence les deux innovations introduites par la poésie de Maeterlinck: vers libre ou verset et les énumérations d'images d'apparence désordonnée. De plus, la psychologie intuitive de

⁸² La publication du recueil des *Serres Chaudes*, en 1889, à laquelle s'ajoute celle de *La Princesse Maleine* et des *Aveugles* l'année suivante, scellent, dira Paul Gorceix, dans son «Introduction Générale» de *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique*, «avec éclat l'émergence d'une nouvelle esthétique.» (Paul Gorceix, *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique - œuvres poétiques*, Bruxelles, Bibliothèque Complexe, Éditions Complexe, 1998, p. 31). Il faut dire, en effet, que les *Serres chaudes* vont être appréciées par les surréalistes et que le théâtre maeterlinckien évoquera, par le sens du silence et de la recherche du non-dit, Beckett et le théâtre contemporain.

⁸³ Ce fut Mallarmé, ami de Villiers, qui envoya l'exemplaire de *La Princesse Maleine* à Octave Mirbeau. Ainsi, tout porte à croire que Villiers joua à la base un rôle capital en ce qui concerne «l'initiation» du jeune gantois dans le monde littéraire parisien.

⁸⁴ Cité par Paul Gorceix, *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique - œuvres poétiques*, op. cit., p. 288.

⁸⁵ Cité par Marcel Postic, *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris, Nizet, 1970, p.31.

Whitman, riche en sortilèges, est adéquate à sa poésie symboliste. Elle en est le subtil instrument⁸⁶.

S'il est vrai que notre poète n'a pu ignorer Ibsen, ni Mallarmé, ni Villiers de l'Isle-Adam, dont, au hasard des rencontres, il subit l'éblouissement dans une brasserie parisienne, il n'a pas ignoré davantage la tétralogie wagnérienne, ni Lohengrin et le sillage de son cygne sur l'Escaut. Cependant, et en dépit de ce qu'il affirme plus haut, Maeterlinck est flamand avant tout. Ce qu'on voit transparaître en lui, c'est d'abord le génie de la «race» flamande. Maeterlinck exprime et actualise à son gré les expériences ancestrales que capitalise, au tréfonds de l'âme, son subconscient. Aussi est-il, pour l'époque, le plus complet facteur expressif de la sensibilité flamande.

1. Les débuts littéraires de Maeterlinck

Malgré les réponses très peu motivantes qu'il obtiendra de ses premiers textes⁸⁷, Maeterlinck ne se découragera pas, en effet, il s'obstinera et s'améliorera, composant des centaines de vers, qu'il fera lire à Van Lerberghe⁸⁸ et qui s'inscrivent, néanmoins, encore

⁸⁶ Ce n'est pas porter atteinte à la réputation de l'auteur, ni mettre en cause son originalité que de souligner sa participation durant le symbolisme aux courants qui se développent en France (participation que lui-même met en évidence - le mythe de son appartenance aux littératures nordiques a trop souvent conduit à la sous-estimer - Novalis, Swedenborg, Carlyle, Hartmann, De Quincey, tels sont certes, outre ceux qu'on vient d'évoquer, quelques-uns de ses maîtres à penser.) D'ailleurs, lui-même dira dans une interview que «Les livres qui ont exercé le plus grande influence sur [son] esprit sont : en premier lieu La Bible, Shakespeare, en deuxième lieu, Eschyle, Edgar Poe, Carlyle, Tolstoï, Emerson, Michelet, Kant, Walt Whitman, Novalis, Villiers de L'Isle-Adam, Rossetti et Hello.» Et ceux qu'il relit avec le plus de plaisir sont: la Bible et Shakespeare en premier lieu, puis Poe, Rossetti, Coleridge, Platon, Novalis, Spencer's *Faery Queen*, *Das Nibelungenlied*, Grimm, *Hausmärchen*. In *La Revue des Revues* (ed. 1890 ss, mai 1891, p. 338, in *Introduction à une psychologie des songes et autres récits, 1886-1896*, édition établie, présentée et annotée par Stefan Gross, Archives du Futur, Bruxelles, Labor, 1985, pp.246-248 - traduction de Fabrice Van de Kerckhove du texte original «An Interview with M. Maeterlinck», article paru dans *The Bookman*, I, New York, 1895.).

⁸⁷ Selon Joseph Hanse, quand, en 1883, Maeterlinck se décide, sous les initiales de J.V.B (Jacques Van den Bossche), à proposer ses quelques triolets à la revue *La jeune Belgique*, il en sera supprimé quelques vers ou quelques strophes, considérées «inutiles», mais le Gantois recevra quant même quelques encouragements. D'après l'auteur, il s'agissait d'une poésie «assez grêle, impersonnelle en dépit d'un brin de mélancolie mêlé à un sourire, raffinements parnassiens et jeux de couleurs qui font penser à Gautier et à Banville bien plus qu'à la musique de Verlaine.» Cependant, en 1884, sous le couvert de la même signature, il se verra refuser sans ménagement, par cette revue, un nouvel envoi de vers, qui seront qualifiés de «mauvais» et «archimauvais» (Joseph Hanse, *Le Premier Maeterlinck*, in *Naissance d'une littérature*, Archive du Futur, Bruxelles, Éditions Labor, 1992, p. 180).

⁸⁸ Nous l'avons vu, ces deux auteurs sont amis depuis longtemps. À cette époque, ils se soumettent mutuellement leurs œuvres et se donnent l'un à l'autre des conseils sévères.

tous dans la tradition du Parnasse. Après, viendra, en 1886, la première prose publiée dans *La Pléiade*⁸⁹ par l'auteur, *Le Massacre des Innocents*, qui paraît signé Mooris Maeterlinck et atteste encore du réalisme, bien que «s'y glisse toutefois une impression de mystère, non seulement, dans l'étrange figure du vieillard à barbe blanche qui préside au massacre, mais surtout dans l'évocation symbolique du seigneur qui, du haut de sa tour, contemple la boucherie»⁹⁰.

La transformation radicale viendra, cette même année, quand paraissent dans *La Pléiade*, les premiers vers de *Serres Chaudes*⁹¹, après un voyage de Maeterlinck, à Paris, en octobre 1885, déjà docteur en droit. Il y rencontra une demi-douzaine de poètes post-parnassiens et surtout Villiers de L'Isle-Adam⁹², qui allait orienter et fixer sa destinée. Selon Maeterlinck, celle-ci aura deux versants, avant et après Villiers: l'ombre puis la lumière. Il aura compris avec Villiers ce que devaient éprouver les apôtres. Comme il dira à Jules Huret, dans *L'Enquête sur l'évolution littéraire*: «Tout ce que j'ai fait, c'est à Villiers que je le dois, à ses conversations plus qu'à ses œuvres que j'admire beaucoup d'ailleurs»⁹³ ou encore à Théophile Briant : «Villiers [...] est la plus grande admiration, le plus beau souvenir et le plus grand choc de ma vie.»⁹⁴.

En effet, jusque là, ses maîtres français étaient Hugo, Vigny, *Les Parnassiens*, Baudelaire et Verlaine. En outre, il admirait Lerberghe et Le Roy et il avait déjà lu Rodenbach, Verhaeren, Giraud, Gilkin et Knopff. La rencontre avec Villiers constitue un événement décisif, puisque les conseils du Français poussent le Gantois à abandonner le réalisme adopté dans la prose du *Massacre des Innocents*, l'obligeant, en quelque sorte, à chercher «ailleurs» son chemin d'écrivain.

⁸⁹ Cette revue fondée à Paris, par Maeterlinck et de jeunes poètes comme Saint-Pol Roux, Camille Bloch, Alexandre Tausserat, etc., avec la collaboration de Van Lerberghe, à Gand, n'aura que sept numéros et n'atteindra s'emble-t-il que vingt abonnés.

⁹⁰ Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature*, op. cit., p. 185.

⁹¹ Ayant tout d'abord le titre *Les symboliques*, puis *Tentations*, ce petit recueil était composé de six poèmes, signés encore Mooris Maeterlinck. Cinq d'entre eux feront partie des douze pièces que Maeterlinck donnera, un an plus tard, au *Parnasse de la Jeune Belgique*, qui constituent presque la moitié des vingt-six poèmes en vers réguliers publiés dans *Serres Chaudes* et qui seront reprises dans le volume de 1889.

⁹² Maurice Maeterlinck a vu Villiers de L'Isle-Adam pendant sept mois à Paris, à la brasserie Pousset, au faubourg Montmartre, où il y avait Saint-Pol Roux, Mikaël, Quillard, Darzens, Mendès, etc.

⁹³ Jules Huret, «L'Enquête sur l'évolution littéraire» (à Maurice Maeterlinck), in *Introduction à une psychologie des songes* (1886-1896), op. cit., p. 128.

⁹⁴ Lettre de Maeterlinck à Théophile Briant, août 1938, cité par Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature*, op. cit., p. 191.

Interrogé, quelques années plus tard, en 1912, au cours d'une enquête sur *Le poète et leur poète*, Maurice Maeterlinck répondra à la question «*Quel est votre poète ?*»:

«Je craindrais l'homme d'un seul poète, autant que l'homme d'un seul livre. J'en compte un peu plus de trente (les nommer serait trop long) qui contribuèrent, du moins je l'imagine, à développer en moi un certain amour de la beauté et de l'harmonie. Victor Hugo se trouve parmi eux.»⁹⁵

Maeterlinck citera, ensuite, les auteurs qui eurent sur lui une influence plus directe et plus profonde, des auteurs qui nourriront son œuvre jusqu'à sa mort. Tous ces poètes vont déterminer le premier livre de Maurice Maeterlinck, le recueil de vers, *Serres Chaudes*⁹⁶, qui sera bientôt suivi des premiers drames de Maeterlinck : *La Princesse Maleine* (1889), *L'Intruse* et *Les Aveugles* (1890).

Puis, Maeterlinck élabore l'introduction et la traduction de *L'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable*⁹⁷, traduisant des pages qui l'ont particulièrement séduit et troublé. Il restera ébloui par la prose de Ruysbroeck⁹⁸, parfois «écaillée d'assonances, entremêlée de vers», et dont l'obscurité est sillonnée par les éclairs des images. Ce qu'il découvre, c'est une poésie et une expression toutes différentes de celles que cherchaient parfois les poètes décadents, férus du mot rare. Ce qu'il découvre, ce sont «des mots simples et nus, qui ne sortent jamais du langage ordinaire», comme il le dira dans *La Revue Encyclopédique*⁹⁹. C'est pour le jeune auteur, une prise de conscience qui le

⁹⁵ *L'Hermitage*, 13^e année, 1912, pp. 120-121, cité par Joseph Hanse *Naissance d'une littérature*, op. cit., p. 187.

⁹⁶ *Serres Chaudes* paraît, en juillet 1889, à Paris, chez Léon Vanier, qui a édité deux ans plus tôt le *Parnasse de la Jeune Belgique*.

⁹⁷ C'est en mars 1991, et non pas en 1889 ou en 1890 - comme beaucoup l'ont pensé - que Lacomblez publie, à Bruxelles, *L'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable*, traduit du Flamand et accompagné d'une introduction par Maurice Maeterlinck. Bien que l'introduction n'ait été publiée qu'en 1889, elle a été, selon Joseph Hanse, pensée, ébauchée, écrite en premier jet dès 1885 (à ce propos nous conseillons vivement la lecture des pages 179-180, du livre de Joseph Hanse intitulé *Naissance d'une littérature*, op. cit., où l'auteur certifie les dates signalées, grâce à des documents inédits ou peu connus).

⁹⁸ Surnommé *l'Admirable* par ceux de son temps, car il vivait au milieu de la forêt, dans une cabane, au XIV^e siècle (il est mort en 1381) il savait, à son insu, le platonisme de la Grèce et le soufisme de la Perse, le brahmanisme de l'Inde et le bouddhisme du Thibet, «et son ignorance merveilleuse retrouve la sagesse de siècles ensevelis et prévoit la science des siècles qui ne sont pas nés.» Maurice Maeterlinck, «Introduction à Ruysbroeck l'Admirable», op. cit., p. 66.

⁹⁹ Cité par Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature*, op. cit., p. 200. D'après l'auteur, Maeterlinck sera frappé par le symbolisme flamand de Ruysbroeck, particulièrement dans le *Livre du Tabernacle spirituel*, où celui-ci «explore avec une clairvoyance merveilleuse d'étranges et exactes analogies».

touche profondément. Il sera heureux qu'il y ait existé, car grâce à lui l'art flamand ne semble plus «*suspendu dans le vide*». Il lui aura «*donné des racines*»¹⁰⁰!

1.1. La période mystique et la crise religieuse

La méditation sur Ruysbroeck a, ainsi, nourri et précisé toute la poétique du Gantois. Maeterlinck croit, fermement, à l'époque, que «les écrits des mystiques sont les plus purs diamants du prodigieux trésor de l'humanité»¹⁰¹. Un accord parfait s'établit entre eux. Ruysbroeck sera un maître qui le fera réfléchir sur l'art, adhérer à une nouvelle esthétique, se détourner du réalisme parnassien, rêver de la puissance poétique d'une langue simple, aux mots quotidiens et insistants, chargés de suggérer beaucoup plus qu'ils ne disent. Ruysbroeck deviendra, en quelque sorte, un tremplin pour Maeterlinck. Il donnera un sens, une valeur spirituelle à sa sensibilité littéraire, en le haussant jusqu'à un besoin de pureté, d'absolu, de Dieu. Maeterlinck dira qu'il faut que l'homme dépasse la réalité quotidienne et que «ce qui nous distingue les uns des autres, ce sont les rapports que nous avons avec l'infini», car «dans la vie de tout homme il y a eu un jour où le ciel s'est ouvert de lui-même, et c'est presque toujours à cet instant que date la véritable personnalité spirituelle d'un être»¹⁰². Maeterlinck affirmera aussi, à cette époque, que «ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est son désir de Dieu»¹⁰³.

Il faut dire que l'auteur, selon Joseph Hanse, ne se sent point appelé à rejoindre Ruysbroeck «sur les cimes», mais il rêve «de ces îles inouïes, Islande de l'abstraction et Terres de feu de l'Amour». Il sent tout ce que l'invisible, le mystère, en un mot, Dieu peut apporter à l'âme d'inquiétude, mais aussi d'espoir. Le contact prolongé avec Ruysbroeck fortifiera en lui, une sorte de religiosité, une nostalgie, un élan vers l'idée de Dieu, et

¹⁰⁰ Maurice Maeterlinck, «Introduction à Ruysbroeck l'Admirable», in *Introduction à une psychologie des songes*, op. cit., p. 75.

¹⁰¹ Maurice Maeterlinck, «Introduction à Ruysbroeck l'Admirable», in *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, op. cit., p. 68.

¹⁰² Maurice Maeterlinck, «La Vie Profonde», douzième chapitre de l'œuvre *Le Trésor des Humbles*, préface de Marc Rombaut, lecture de Alberte Spinette, Bruxelles, Éd. Labor, 1986, p. 34.

¹⁰³ Voici le paragraphe complet: «C'est dans l'idée qu'elle se fait de Dieu que se révèle l'âme d'un peuple comme l'âme d'un homme. Il y a d'abord l'idée du Dieu imposé par une religion positive que chaque race modifie plus ou moins selon ses instincts. Mais derrière ce Dieu extérieur, il y a toujours un Dieu caché et inconnu de la foule, bien que son souffle anime l'instinct le plus secret de cette foule.[...] car ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est son désir de Dieu.» Maurice Maeterlinck, *La Mystique Flamande*, in *Les concepts nationaux de la littérature*, op. cit., pp. 36-37.

même, provisoirement, vers Dieu. De plus, il redécouvre l'existence d'un beau moyen âge, «au moment où Dieu a été plus surnaturellement aimé dans l'absence de tout ce qui n'était pas Dieu seul». Le problème fondamental de l'absolu, de la Foi, et une certaine nostalgie le font reporter vers «le beau moyen âge» et vers sa propre enfance.

La profonde influence de Ruysbroeck sur le Gantois prolongera longtemps ses effets, même lorsqu'il s'en croira délivré. Mais, il faut préciser deux autres impulsions favorisées par celle de Ruysbroeck: celle de Verlaine et celle de Villiers. Grégoire Le Roy a insisté sur le rôle du premier dans l'œuvre de Maeterlinck et tout particulièrement dans *Serres Chaudes* :

«Les *Serres Chaudes* de Maeterlinck, cette œuvre symboliste entre toutes, ont pour point de départ un vers, un unique vers de Verlaine où celui-ci parle de ses pensées comme de moutons qui se suivent l'un à l'autre.»¹⁰⁴

Par ailleurs, ce serait Le Roy qui aurait éveillé, par la lecture d'un poème de Verlaine, la vocation symboliste de Maeterlinck. Quand ce dernier lui lut le poème, certaines images, vaguement mystiques - les nuages blancs, comparés à un troupeau de moutons - réveillèrent chez le poète ses instincts de Flamand, les yeux du jeune poète venant de s'ouvrir, car avant cette date Maeterlinck ne s'était essayé qu'à des poèmes de forme purement parnassienne.

Maeterlinck, comme d'autres jeunes écrivains belges, connaissait Verlaine avant 1885, mais il n'avait peut-être pas lu *Sagesse*, qui ne fut largement diffusé qu'en 1889. Ainsi, dès son arrivée, à Paris¹⁰⁵, le jeune poète a dû avoir la révélation du prestige dont Verlaine jouissait alors dans les milieux littéraires et il ne lui a pas été difficile de se procurer un exemplaire de cette œuvre.

Et tout naturellement le poète associe Verlaine et Ruysbroeck, comme il l'avoue lui-même dans *La Revue Générale*. La méditation de Ruysbroeck aurait créé «une invisible

¹⁰⁴ Grégoire Le Roy, *Le symbolisme et la Littérature belge*, dans *Le Symbolisme 1886-1936*, Brochure-programme I.N.R. Bruxelles, 1936, p. 37(cité par Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature*, op. cit., p. 207).

¹⁰⁵ À Paris, il s'est trouvé mêlé à une onde à travers laquelle circulaient les idées de Mallarmé et à une jeunesse qui avait le culte de Verlaine et dont les aspirations et les goûts se dégageaient nettement de l'idéal de Parnasse, auquel il adhérait encore. C'est l'époque où Verlaine publie ses *Poèmes maudits*, qui vont déconcerter les chroniqueurs bien pensants et faire verser beaucoup d'encre. C'est l'époque de la décadence, où l'homme moderne vit de sensations, de névrose, d'«hystérie». Et, à partir du moment où il tourne le dos à cette ancienne poésie, Maeterlinck assimile tout naturellement les nouvelles valeurs, les thèmes à la mode, en les insérant dans une certaine nostalgie spirituelle et mystique suscitée par une expérience personnelle – la lecture de Ruysbroeck – et encouragée par une autre mode.

et nouvelle présence [...] et d'autre part, Verlaine en ses admirables sonnets de Sagesse, ne reproduit-il pas à son insu, des passages presque entiers de l'Ermite de Groenendael?»¹⁰⁶. Ainsi, Ruysbroeck lui apparaît en filigrane dans les pages de *Sagesse*, et l'œuvre de Verlaine l'émeut doublement. L'influence de Ruysbroeck sur l'art et la pensée de Maeterlinck lui aurait permis de mieux communiquer avec Verlaine, de percevoir dans les vers de *Sagesse* une vibration qui jusqu'alors ne trouvait pas écho dans son âme. C'est donc à ce dernier que revient le mérite d'avoir bouleversé, transformé notre poète. De son côté, Villiers a encouragé, prolongé, lui aussi, la transformation opérée par Ruysbroeck. Il fut, dit Maeterlinck, «l'homme providentiel qui, au moment prévu par je ne sais quelle bienveillance du hasard, devait orienter ma destinée»¹⁰⁷. Ce hasard qui avait déjà bouleversé son âme et lui avait fait ouvrir les yeux sur le mystère, l'invisible, l'inconnu, sur Dieu.

Sous ces influences, Maeterlinck devient ou croit devenir, en quelques temps, un poète chrétien, parce qu'il se sent troublé¹⁰⁸. Ce monde le laisse altéré. Il y retrouve le sens de péché et il rêve d'infini, de pureté. Sa poésie devient prière et monte vers Dieu. À cette époque, en effet, le jeune poète gantois se réclame d'être un poète baudelairien, décadent, fiévreux, mais surtout chrétien, qui prie avec insistance, dit sa soif de pureté, souffre d'étouffement, déplore ses tentations, avoue ses fautes, connaît ses remords, la lassitude de l'âme, mais aussi l'espoir¹⁰⁹. Plusieurs titres sont, d'ailleurs, significatifs : *Tentation*, *Oraison*, *Offrande obscure*, *Oraison nocturne*, *Lassitude*. Comme exemple, voyons la seconde pièce, *Oraison*, qui témoigne d'une confiance, d'un espoir élucidatif de ce que pensait l'auteur à cette époque :

«Vous savez, Seigneur, ma misère !
Voyez ce que je vous apporte :
Des fleurs mauvaises de la terre
Et du soleil sur une morte.

¹⁰⁶ *La Revue Générale*, t. 50, p. 667, cité par Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature*, op. cit., p. 210.

¹⁰⁷ Maurice Maeterlinck, *Bulles Bleues*, p. 189, op. cit., p. 212.

¹⁰⁸ «Même s'il analyse moins, l'homme des Flandres songe parfois très loin, et comme en témoignent les oeuvres de M. Maeterlinck, c'est avec une sorte de tranquillité religieuse qui lui dévoile l'existence du mystère, sans le perdre dans la complexité de ses attributs. Cette simplicité de la pensée peut devenir, en art, une qualité inappréciable ; elle donne au rêve toute son ampleur, et c'est parce qu'il est simple que le Flamand sait «faire grand».

¹⁰⁹ Beaucoup de témoignages extraordinairement convergents vont montrer que Maeterlinck se flatte alors d'être un poète chrétien et orthodoxe (voir pages 212, 213, 214, du livre *Naissance d'une littérature*, op. cit., de Joseph Hanse).

Voyez aussi ma lassitude,
La lune éteinte et l'aube noire ;
Et fécondez ma solitude
En arrosant de votre gloire.

Ouvrez, Seigneur, votre voie,
Eclairez-y mon âme lasse,
Car la tristesse de ma joie
Semble de l'herbe sous la glace.»¹¹⁰

Maeterlinck s'écrie, dans *Intentions* (paru en août 1888) :

«Emois des eaux spirituelles !
[...]
Mon Dieu ! Mon Dieu ! des fleurs étranges
Montent au col des nénuphars ;
Et les vagues mains de vos anges
Agitent l'eau de mes regards.»¹¹¹

Ces deux exemples illustrent bien le caractère religieux, l'inquiétude mystique, la prière «confiante» du poète. Van Lerberghe dira de Maeterlinck que c'est un poète original, «d'une vision inconnue». Il fera ressortir son inspiration religieuse, sa profondeur, «dans les ombres l'étincellement des cieux invisibles.» Pour lui, les symboles de son ami «célèbrent la solennelle impuissance, les désirs immobiles. La lassitude des songes, les tentations mauvaises, les deuils de l'amour, la soif mystique, les ombres du soleil.»¹¹² Il dira aussi que Maeterlinck «a la foi», que sa prière est naturelle: «c'est la prière de

¹¹⁰ La seconde *Oraison* exprime aussi un élan vers Dieu et dit la norme. «Mon âme a peur comme une femme, / Voyez ce que j'ai fait, Seigneur, / De mes mains, les lys de mon âme, / De mes yeux, les cieux de mon cœur ! // Ayez pitié de mes misères ! / J'ai perdu la palme et l'anneau ; / Ayez pitié de mes prières, / Faibles dans un verre d'eau.» Ou encore dans *Amen*, où reparaissent l'attente et l'espoir : «J'attends enfin son souffle frais, / Sous mon cœur enfin les marais, / Et blessure au fond des eaux chaudes. / [...] J'attends son ombre sur mes mains, / Et son image dans l'eau tiède», cité par Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature, op. cit.*, p. 219.

¹¹¹ Parfois, cependant, est-ce un signe de lutte ?- le découragement l'emporte. *Aquarium* se termine par cette strophe, où le poète dit à son âme : «Et je sais qu'elle doit mourir / En joignant ses mains impuissantes, / Et lasses enfin de cueillir / Ces fleurs absentes.» Par contre, quelle prière dans *Amen de Âme de nuit!* (dernière pièce publiée par La Jeune Belgique de mars-avril 1889) : «Mon âme en est triste à la fin / Elle est triste enfin d'être lasse, / Elle est lasse enfin d'être en vain, / Elle est triste et lasse à la fin, / Et j'attends vos mains sur ma face. / J'attends vos doigts purs sur ma face... [...] J'attends qu'ils m'apportent l'anneau, / J'attends leur fraîcheur sur ma face... / j'attends enfin leurs remèdes...», cité par Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature, op. cit.*, p. 220.

¹¹² Cité par Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature, op. cit.*, p. 221.

l'enfance simple et confiante. C'est celle du malade, la plaintes à la fois et l'appel, le signe sous les éclairs.»¹¹³

Le 15 septembre 1891¹¹⁴, Maeterlinck est encore présenté, dans *Le Magazine littéraire*, comme un poète catholique. Cependant, bien qu'il soit déjà entré, au moment où il écrit ces poèmes, dans sa «période mystique», il découvre «la vie profonde», bien plus qu'il n'est un poète chrétien. En effet, le recueil *Serres Chaudes*, dans l'ensemble, n'exprime plus le même état d'âme. Il ne tend plus les mains vers Dieu, mais vers les hommes. Dans les poèmes en vers réguliers, il s'agit encore et avant tout de l'âme du poète, de son ennui, de sa tristesse, de sa maladie, et de ses désirs. Dans *Hôpital* et surtout dans *Attouchements*, Maeterlinck est entré en contact avec la misère de ses frères les hommes¹¹⁵.

Puis, il prend ses distances à l'égard du divin et de l'inspiration proprement religieuse dont Ruysbroeck l'Admirable est l'initiateur spirituel, mais demeure la fascination de l'Énigme. Il fait de la réflexion sur le mystère matière de sa recherche. En effet, Maeterlinck apprécie dans une lettre à Verhaeren:

« [...] cette étrange philosophie qui va chercher la sagesse au fond de la maladie volontaire et s'y complaît. J'ai là-dessus, dit-il, les mêmes idées que vous, et je crois que les maladies, le sommeil et la mort, sont des fêtes profondes, mystérieuses et incomprises de la chair. Je crois qu'il y a beaucoup à chercher de ce côté que vous avez exploré le premier et que l'hôpital est peut-être le Temple d'Isis.»¹¹⁶

D'après Joseph Hanse, la crise religieuse de Maeterlinck ne s'est pas dénouée d'un coup, en un jour, mais lentement, avec lassitude. Pendant quelques mois, le découragement dû à l'impuissance a pu alterner avec un reste de ferveur et celle-ci a pu jeter ses dernières flammes avant de mourir. Nous pensons, aussi que, comme nous le verrons dans toutes ses

¹¹³ Cité par Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature*, op. cit., p. 221.

¹¹⁴ En décembre de cette même année, la chanson *Vous avez allumé les lampes* voit le jour dans *La Conque*.

¹¹⁵ Il faut dire, encore, que Joseph Hanse, au terme d'une étude philologique serrée, attire l'attention sur les intentions religieuses des premières ébauches du recueil *Serres Chaudes* (qui devait à l'origine s'appeler *Tentations*). Cependant, le texte définitif apparaît distancié par rapport à la croyance. Encore imprécisées dans *Serres Chaudes*, recueil de poèmes du mal-être de l'individu, ces puissances «invisibles et fatales» quitteront bientôt l'appareil imaginaire du symbolisme pour devenir plus cosmiques et plus impersonnelles, du *premier Maeterlinck*, celui qui n'a pas encore tenté de transposer son art dans la métaphysique de ses essais, celui qui n'a pas encore rencontré Georgette Leblanc.

¹¹⁶ *Fonds Verhaeren*, Bibliothèque Royale, cité par Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature*, op. cit., p. 212 (c'est nous qui soulignons).

chansons, particulièrement dans les dernières chansons qu'il a écrites, qu'il restera toujours au fond de son âme une trace de cette croyance mystico-religieuse. En effet, comme nous aurons l'occasion de le constater, les motifs religieux seront récurrents dans les textes que nous allons analyser. L'écrivain s'y lance dans un nouvel art poétique par l'inquiétude religieuse mais situé devant la question métaphysique fondamentale. Il s'y fait le chantre de l'invisible.

Les chansons sont élaborées dans la même période du cycle du théâtre symboliste de Maeterlinck, c'est-à-dire, dans son premier théâtre, alors qu'il écrit *L'Intruse* et *Les aveugles*, en 1890, *Les sept princesses*, en 1891, *Pelléas et Mélisande*, en 1892, puis en 1894, deux petits drames de la fatalité *Intérieur* et *La mort de Tintagile*. En vérité, ces chansons sont comme des métaphores du théâtre symboliste - qu'on songe à la Tour de *Tintagile* par exemple. Peu après, paraîtront les deux principaux essais de l'auteur, *Le Trésor des Humbles*, en 1896, et *La sagesse et la Destinée*, en 1898. Ce sont des articles où il a condensé inséparablement sa vision de l'homme, dans ses rapports à la transcendance et au mystère, et ses idées en matières d'art. Précisément, à la même époque où il va publier ses *Douze Chansons*.

1.2. Le vers libre et les chansons

Dans *Serres Chaudes*¹¹⁷, Maeterlinck a voulu intégrer dans l'ensemble du recueil huit poèmes en vers libres. Ils y sont répartis à des intervalles comprenant de trois à six pièces en vers réguliers, altérant ainsi la physionomie du volume prévu en 1887. D'après Joseph Hanse, s'il avait publié en plaquette les poèmes en vers libres, on aurait mieux remarqué à quel point ils s'opposent aux autres: par l'emploi du vers libre et le nouveau type d'images, mais aussi par un renoncement radical à la mélodie, au chant, dont l'insistance n'avait cessé de croître, et surtout par un changement d'inspiration. Dans l'ensemble, ils n'expriment plus, semble-t-il, le même état d'âme. En tout cas, ils ne

¹¹⁷ Recueil de poèmes composé de 33 poèmes dont 8 en vers libres, représentant la tentative d'approcher par le verbe le mystère de la réalité intérieure à travers «un foisonnement d'images sans cohérence, unies par une résonance singulière.» (Paul Gorceix, *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*, op. cit., p. 25). Ce recueil est une sorte de «poème-spectacle» construit autour de l'emblème initial de la serre et de ses équivalents – l'aquarium, la cloche de verre, la cloche à plonger, l'hôpital - autant d'espaces clos qui métaphorent la vie profonde.

contiennent plus rien d'indiscutablement religieux, on n'y trouve plus ce mélange de ferveur et de remords si nettement perceptible dans les poèmes en vers réguliers. De plus, ils révèlent une autre orientation de la pensée du poète: il est sorti de la prison de son moi, il s'est détaché du christianisme en 1888 et 1889, il s'est libéré de ses inquiétudes religieuses pour se tourner vers l'homme.

Rappelons que l'auteur venait de découvrir Ruysbroeck et a vu ainsi surgir dans son monde spirituel d'autres auteurs, d'autres mystiques non chrétiens, qu'il qualifie de plus «efficaces» et plus «opportuns» et c'est pendant cette période transitoire que le poète choisit un nouveau mode d'expression, sans renoncer du jour au lendemain aux vers réguliers. En réalité, la nouveauté du recueil «*Serres Chaudes*» n'est pas dans le motif de la *serre*, mais plutôt dans la manière dont Maeterlinck a su l'exploiter - l'image de la *serre* avait déjà servi Baudelaire (*Spleen de Paris*), Zola (*La curée*), et Huysmans (*À Rebours*). L'innovation sera, donc, d'avoir «rendu physiquement représentable, palpable pour ainsi dire, la présence de l'âme en transposant à la vie antérieure l'image de la serre»¹¹⁸. Les *Serres Chaudes* représentent, déjà, le refus de se soumettre aux principes classiques, à la logique et à la vraisemblance, car l'auteur les trouve stériles pour la créativité. En outre, dans ces pièces en vers irréguliers, l'image va déterminer la structure du vers. Il n'est plus question de représentation, mais de suggestion à l'état brut. Avant Apollinaire, avant Cocteau, avant Breton et ses amis, Maeterlinck fait l'expérience que l'addition d'images disparates, que la simple juxtaposition de réalités très éloignées les unes des autres a un effet très curieux sur le psychisme du récepteur. Les huit pièces en vers libres sont littéralement tissées d'une accumulation de situations paradoxales - un glacier au milieu des prairies de juillet («*Cloche à plongeur*»); une vierge en sueur au fond d'une grotte de glace («*Attouchements*»), etc. Des *impossibilita*, des incongruités qui évoquent le *topos mundus inversus* que nous allons retrouver dans les chansons.

La poésie anglo-saxonne lui paraît, aussi, un contact direct entre les choses et l'âme. Il est convaincu qu'il faut tourner le dos à une forme de classicisme auquel lui paraît se réduire alors la tradition française, pour retourner à l'esprit germanique, surtout anglo-saxon, car pour lui «l'anglais est plus artiste que le français», et donc «aux allemands la musique et aux anglais la poésie».¹¹⁹ Il veut retrouver un art primitif, originel; les préraphaélites n'ont fait que mettre en relief le caractère traditionnel de la poésie anglaise,

¹¹⁸ Paul Gorceix, «Introduction Générale», in *La Belgique fin de siècle - romans, nouvelles, théâtre*, op. cit., p. 43.

¹¹⁹ Maurice Maeterlinck de 1889 à 1912, dans les *Annales de la Fondation Maeterlinck*, 8, 1962, pp. 11-37.

qui n'a jamais cessé d'être du Moyen Âge. Dans ce cahier d'écolier, que possède la Fondation Maeterlinck, un grand nombre de réflexions portent aux nues Whitman, avec la même fièvre qui a naguère accueilli Ruysbroeck, «génie absolu», maintenant c'est celui-ci qui est le «génie erratique», et Poe l'«inventeur de poèmes [...] lents comme morts après chaque vers».

Le vers libre de Maeterlinck recourt beaucoup moins au jeu des sonorités, qui était si frappant dans les poèmes en vers réguliers et qui le sera plus encore dans les *Chansons*. Le poète ne chante plus. Son vers est affranchi du rythme traditionnel, sans doute on l'y retrouve parfois, surtout dans le vers blanc, mais plus souvent le rythme résulte des répétitions et de constructions parallèles, comme nous allons avoir l'occasion de le constater dans le chapitre suivant.

Peu de temps s'est écoulé entre la parution des *Serres Chaudes* et celle des *Chansons*. Dès décembre 1891, paraît sa première chanson.

En composant ses *Chansons*, Maeterlinck a suivi le goût de l'époque pour la poésie populaire¹²⁰, car il est certain que le tempérament moral à la fin du XIX^{ème} siècle a contribué très largement à ce retour au primitif. Il avait pris conscience, à la suite de sa fréquentation des mystiques et de Novalis, du paradoxe classique selon lequel le langage et la pensée doivent être en parfaite adéquation pour que puisse se réaliser la communication optimale entre les individus. Il avait découvert, selon Joseph Hanse, «que l'authenticité de la langue [allait] en proportion inverse de la culture. Il [lui fallait], donc, dépasser les formes artificielles du langage et se rapprocher du populaire. Il [lui fallait] rechercher un langage plus près de son identité.»¹²¹. Maeterlinck, qui prétend le retour à la veine populaire, compose des chansons dominées par la menace obsédante de la mort et par l'angoisse, que fait peser sur elles sa présence invisible. L'intuition de l'inconnaissable se cadre bien dans le mal de vivre que sentaient les poètes de Belgique aux alentours de 1889, comme Verhaeren, Rodenbach ou Elskamp, chez qui l'héritage de Baudelaire et de Huysmans se mêle confusément à l'émotion religieuse qui émane des tableaux de leurs ancêtres et se confond au souvenir lointain de Ruysbroeck. Nous connaissons, il est vrai, le penchant de Verhaeren et de Rimbaud pour les «*rythmes naïfs*». En 1896, à la Maison du

¹²⁰ Édouard Schuré avait publié, en 1868, l'*Histoire du lied*, qu'il révélait aux Français en même temps que le drame musical de Wagner. Avec Verlaine, Elskamp, Gérardy, Van Lergerghe ou Mockel, tous voulaient retrouver dans la chanson une poésie naïve et musicale, conforme à leur quête de primitivisme.

¹²¹ Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature*, op. cit., p. 228.

Peuple de Bruxelles, Emile Verhaeren encourage la naissance d'une chanson populaire qui permettrait à la foule d'exprimer directement ses joies et ses peines, ses sentiments et ses espérances. Une chanson authentiquement populaire qui lui livrerait ses plus rares trésors.

«C'est qu'en effet, la poésie et le chant sont restés de tous temps l'émanation la plus vivante et la révélation la plus sincère de l'âme de la foule ; ils ont été la forme la plus caractéristique du développement intime de l'esprit du peuple, développement que celui-ci n'a dû qu'à lui-même et à ses propres facultés»¹²²

Les dépôts d'une culture ancestrale sont partout autour d'eux, dans la tradition picturale flamande, sensualiste et mystique à la fois, l'architecture, les béguinages et les beffrois, dans les villes, Bruges pour Rodenbach, Anvers pour Elskamp, Gand pour Maeterlinck, qui va projeter l'ombre de son château sur la psyché de ces personnages. Elskamp écrit alors ses *Chansons de pauvre homme pour célébrer la semaine de Flandre*, Gustave Kahn ses lieds et Moréas ses cantilènes. Albert Mockel réclame, pour sa part, le retour de la chanson, plaidant pour une poésie nouvelle, faite d'atmosphère et de suggestion, mieux appropriée à traduire l'aspiration de l'âme dans ce qu'elle a d'essentiellement indéfinissable!

Pour Maeterlinck, la chanson satisfait la fascination très caractéristique d'un langage non conventionnel, qui reproduit directement l'impulsion des sentiments, les mouvements spontanés irrationnels, voire inconscients de l'imagination. Primitivisme découvert dans la mystique flamande de Ruysbroeck et les littératures germaniques. Nous avons déjà vu combien cet ermite et surtout son «étrange prose» fascinèrent notre poète. Ainsi, ce goût de Maeterlinck pour le genre de la chanson se doit à la recherche d'une forme d'art primitive, à l'influence, très marquante dès l'enfance du folklore, qui plonge ses racines dans «son terroir flamand»¹²³ et s'inscrit dans les tendances d'une époque passionnée pour les vieilles complaintes, depuis Verlaine.

Finalement, il faut dire qu'il n'est pas, chez le Gantois, un goût passager mais persistant. En effet, l'intérêt de Maurice Maeterlinck pour la chanson jalonne littéralement

¹²² Cité par Paul Aron, *Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*, op. cit., p. 54 (souligné par nous).

¹²³ Selon Jean Cassou, dans les *Quinze Chansons*, par exemple, «tout le matériel et tout l'arsenal et toutes les bizarreries associatives de la poétique maeterlinckienne s'y retrouvent simplifiés et remaniés par le génie populaire. C'est le même Maeterlinck, sa pensée, son lyrisme, mais inspiré par le plus rustique des anges de sa province et de son peuple(...)», cité par Paul Gorceix, *La Belgique fin de siècle - romans, nouvelles, théâtre*, op. cit., 1997, p. 34.

sa carrière d'écrivain depuis 1891 - date à laquelle paraît sa première chanson *Vous avez allumé les lampes* sous le titre «Lied», dans *La Conque*. Le poète publie initialement *Douze Chansons*, puis dans l'édition de *Serres Chaudes*, parue en 1900, à Bruxelles, chez Lacomblez, ces douze chansons en devinrent *Quinze*¹²⁴. Plus tard, à l'âge de trente ans, Maeterlinck écrit *Neuf Chansons* et, en 1932, à l'âge de soixante-dix ans, il compose les *Treize Chansons de l'âge mûr*. Dans ses recueils de chansons, le poète part en quête d'un art primitif, comme c'était le goût de l'époque, mais c'est aussi pour lui le plaisir de retrouver les vieilles complaintes, pour libérer l'inconscient de l'imagination. Il y touche aux thèmes existentiels avec une connotation lyrique. Voici l'exemple de la quinzième chanson, du premier recueil, intitulée «*Cantique de la vierge dans "Sœur Béatrice"*»¹²⁵:

«À toute âme qui pleure,
À tout péché qui passe,
J'ouvre au sein des étoiles
Mes mains pleines de grâces.

Il n'est péché qui vive
Quand l'amour a parlé,
Il n'est péché qui meure
Quand l'amour a pleuré...

Et si l'amour s'égare
Aux sentiers d'ici-bas,
Ses larmes me retrouvent
Et ne se perdent pas...»

Un premier album des *Douze Chansons* de Maurice Maeterlinck fut imprimé par L. Van Melle à Gand et édité par Stock à Paris en 1896. Curieusement, Maeterlinck s'éloigne de la poésie, cette même année, et commençait avec *Le Trésor des Humbles* une suite d'essais sur le thème de la vie secrète et familière de l'âme et des choses.

¹²⁴ Tiré à 635 exemplaires, l'ouvrage, sans pagination, présente douze gravures sur bois de Ch. Doudelet. La première réédition des *Chansons*, en 1900, contient trois pièces supplémentaires, précédées des poèmes des *Serres Chaudes*, le titre exact en est: *Serres Chaudes suivies de Quinze Chansons* (Édition Paul Lacomblez, Bruxelles). Rééditées en 1905, 1910, 1912, 1923, puis 1927, 1947, 1955 et 1965 (ces quatre dernières rééditions des *Chansons* correspondent à celles de *Serres Chaudes*). Il faut noter qu'avant d'être publiées dans les recueils de 1896 et de 1900, la plupart des *Quinze Chansons* ont paru, en premier lieu, dans des revues françaises, belges et allemandes telles que : *La Conque* (Paris), *Floréal* (Liège), *La plume* (Paris), *L'ermitage* (Paris), *La jeune Belgique* (Bruxelles), *La Société Nouvelle* (Bruxelles), *La Wallonie* (Liège) et *Pan* (Berlin).

¹²⁵ 15^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

2. Les chansons de Maeterlinck

2.1. Des *lieder* ?

C'est un besoin de sincérité et de simplicité, le désir de rejoindre à travers la chanson¹²⁶ les régions inexplorées de l'âme qui pousse, chacun à sa manière, Verlaine, Gustave Kahn, Paul Gérardy, Max Elskamp et Maeterlinck, à la redécouverte du lyrisme populaire et sentimental¹²⁷. Ils cherchent la «cantilène», «ingénue», «imagée, savoureuse», «naturelle et franche», et enfin «à force d'art» «naïve». Plaidant pour une poésie nouvelle, faite d'atmosphère et de suggestion, mieux appropriée à traduire l'aspiration de l'âme dans ce qu'elle a d'essentiellement indéfinissable, Albert Mokol réclame le retour à la chanson:

«Je voudrais une chanson enfin [...] Et elle dirait des mots purs, doux et vastes, la cantilène enfin trouvée ; elle serait d'allure ingénue, pourtant imagée, savoureuse, même subtile mais toujours naturelle et franche d'aspect, et naïve à force d'art ; je voudrais qu'elle parût jaillit d'elle-même sur des lèvres ignorantes, mais que le penseur et l'esthète vinssent avec elle s'unir, comme l'on songe, comme on se mire au clair tranquille d'une eau qui rafraîchira maintes bouches et coule sans les voir sous les visages penchés.»¹²⁸

Il n'est pas surprenant que Maeterlinck, très impressionné par les contes et leur poésie mystérieuse, prêche lui aussi, dès 1888, le retour à la veine populaire, à l'amour de la vérité des races germaniques et au «naturalisme» des Allemands¹²⁹. Robert O. J. Van Nuffel est convaincu que les *Quinze Chansons* de Maeterlinck ne diffèrent pas essentiellement des anciennes chansons populaires flamandes¹³⁰. L'auteur leur aura données, simplement, plus de raffinement. En effet, Maeterlinck a respecté dans ces textes

¹²⁶ Les chansons appartiennent à la forme la plus ancienne de la pratique musicale et elles apparaissent sous d'innombrables formes et idiomes distincts. Il semble même que la chanson naquit avec la parole et fut la première forme d'art de toute l'humanité.

¹²⁷ On sait le penchant de Verhaeren, de Rimbaud ou de Laforgue pour les «rythmes naïfs». Gustave Kahn avait donné le titre de *Lieds* à un recueil de chansons, Moréas avait écrit ses cantilènes, Max Elskamp ses chansons : «Chansons de pauvre homme pour célébrer la semaine de Flandre.» et Maeterlinck emploie, aussi, nous l'avons dit, dans *La Conque* l'appellation de *Lied* pour la chanson *Vous avez allumé les lampes*.

¹²⁸ Cité par Paul Gorceix, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, op. cit., p. 286 (c'est nous qui soulignons).

¹²⁹ Déjà, près d'un siècle auparavant, les poètes allemands avaient, eux aussi, redécouvert outre-Rhin la poésie populaire, véritable mine de rêve, d'images et de symboles: le *Volkslied*. On peut rapprocher cet enthousiasme du même goût de la génération symboliste.

¹³⁰ Cité par Paul Gorceix, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, op. cit., p. 287.

brefs, la forme dramatique, les répétitions et la naïveté des chansons flamandes du Moyen Age qui lui ont servi de modèles¹³¹.

L'univers à la fois naïf et mystérieux de la légende puisée dans «le terroir flamand»¹³² inspire à Maeterlinck ses *Douze Chansons*. Le poète y poursuit sa quête d'un art primitif qui fait appel par l'assonance et le vers impair au pressentiment de l'inconnaissable et qui suggère par l'image ce qui ne se représente pas. Maeterlinck a composé, en effet, ses chansons étrangement proches de la tradition allemande du *Lied* - chanson populaire, de caractère spécifiquement germanique, née aux approches de 1800¹³³. Le *lied* est une pièce vocale, à une voix, généralement accompagnée au piano, et qui met en valeur un court poème. L'univers que va chanter le *lied* est de deuils, d'épouvante, de misère, vu que l'Allemagne a traversé, à cette époque, une période maudite de trente ans de guerre civile. Il désigne un poème lyrique dont l'élément essentiel est l'expression d'une émotion¹³⁴. Il faut écrire de la musique chantée et que l'intelligence gouverne le sens. Un *lied* dira «Pour que tout cela soit touchant, / Il faut mêler les mots au chant ; / L'un aide l'autre, et le poème utile / Rend à nos cœurs la vertu moins futile.»

¹³¹ Pendant tout le Moyen-âge, la poésie ou la chanson est soumise essentiellement aux exigences de l'oreille, destinée généralement à un public inculte, elle se devait d'être simple et claire afin d'être comprise par le plus grand nombre de personnes.

¹³² Comme il l'avoua à Robert Goffin cinquante ans plus tard après la publication des chansons. Voici l'extrait de cette conversation:

« - Où avez-vous eu l'idée de ces chansons?

- Dans mon terroir Flamand.

- Que voulez-vous dire?

- Les vieilles chansons que me répétait ma mère étaient bâties, construites et pensées un peu sur le plan qui m'a inspiré.» (Maurice Maeterlinck, «Menus Propos : Le théâtre (Un théâtre d'Androïdes)», in *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, op. cit., p.83).

¹³³ Le *lied* appartient à la tradition allemande, bien que ce soit un Russe, Moussorgsky, qui en ait été l'un de ses maîtres. Même si on a donné le nom de *lied* à d'anciens poèmes de genre épique, le nom de *lied* s'applique surtout à des poèmes strophiques chantés, qu'ils ont un caractère narratif – ballades; religieux - *geistliche Lieder*; ou sentimental - genre cultivé par certains lyriques, Heine, Lenau, dont la poésie n'était pas destinée à être chantée.

¹³⁴ Mais, le *lied* peut désigner encore un bref récit ou un morceau de musique court, *lied* sans parole - genre qui a produit d'innombrables chefs-d'œuvre en Allemagne, il suffit de rappeler les noms de Beethoven de Schubert ou de Schumann.

Une catégorie importante de *lieder* est constituée par les *volkslieder*¹³⁵ (chansons populaires), poésies souvent anonymes, traitant un thème très simple, et souvent composées sur un air connu. Jean Cassou considère *Les Quinze chansons* d'authentique *Volkslied*. Mais, pour Paul Gorceix, le *volkslied* ne suscite pas de commentaire particulier dans les *Carnets* de Maeterlinck, ce sont les *lieder* allemands qui auraient, chez le gantois, «joué pour lui un rôle de stimulant». Selon cet auteur, une chanson comme *Les princesses à jeun*¹³⁶ s'inscrit parfaitement dans la tradition du *Lied* populaire dont elle recrée la fraîcheur et l'innocence¹³⁷.

«Les princesses à jeune
Vont boire à la fontaine.

La plus grande dit enfin :
Qu'y a-t-il sur la route ?
L'herbe est heureuse enfin
C'est un agneau qui broute

La plus jeune dit alors :
C'est un cheval qui passe
Chevalier qui passez
Voulez-vous vous baigner ?

La plus belle ne dit rien
Elle s'approche du bord
Et chaque fois qu'elle sourit
Tombent des anneaux d'or.»

De plus, la transposition en allemand de la chanson *Les trois sœurs aveugles*, de Paul Gorceix, montre avec quelle facilité et quel naturel le texte de Maeterlinck «passe»

¹³⁵ Il convient aussi de distinguer le *volkslied* du *kuntslied* (lied artistique). Le premier prend ses origines au Moyen Âge, il est plus ancien que le choral, auquel il donnera naissance. Le second apparaît vers le milieu du XVII^e avec Heinrich Albert. Ainsi, les bases de la chanson allemande moderne ont été lancées par Heinrich Albert, qui a publié à partir de 1683, divers volumes de ses «aires». Ce qu'il prétendait était combiner la simplicité populaire avec le perfectionnement artistique. Cependant, c'est seulement vers la fin du XVIII^e siècle que les maîtres d'outre Rhin s'intéressent à cette forme de musique. Beethoven annonce le lied romantique, qui atteint son apogée chez Schubert et se renouvelle avec Schumann. L'un et l'autre n'hésitent pas à emprunter leurs textes aux plus grands poètes du moment : Goethe, Schiller, Heine ; ainsi se trouve réalisé ce rare mariage de la poésie la plus inspirée et de la musique la plus sensible.

¹³⁶ Dernière chanson du deuxième recueil : «Neuf chansons de la trentaine».

¹³⁷ Paul Gorceix, *Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, op. cit., p. 330.

dans cette langue. Le résultat apparaît comme un authentique «Lied». D'autre part, la nostalgie, l'élan irrésistible de l'amour vers on ne sait quel idéal mystérieux et inaccessible, le cheminement sans fin ni but, la «Wanderschaft» qui est le sujet des *Lieder* allemands, fournissent le motif de la chanson *J'ai cherché trente ans, mes sœurs*¹³⁸:

«J'ai cherché trente ans, mes sœurs,
Où s'est-il caché !
J'ai marché trente ans, mes sœurs,
Sans m'en approcher...

J'ai marché trente ans mes sœurs,
Et mes pieds sont las,
Il était partout, mes sœurs,
Et n'existe pas...»

Selon Paul Gorceix, dans les *Chansons*, le Gantois est un poète qui, «sous la poussée de l'élan lyrique, ne cherche pas la fin objective, et n'a d'autre ambition que de dire son rêve, de transmettre à travers le rythme et les procédés de suggestions du chant, la vibration intérieure de son âme»¹³⁹. Par intuition, il retrouve «l'incantation et la magie en même temps que la puissance visionnaire qui sont les attributs fondamentaux du lyrisme authentique»¹⁴⁰.

Tout cela est le reflet de la culture allemande - nous trouvons dans la poésie allemande un lien beaucoup plus profond avec le caractère populaire, quasiment absent de la poétique française - du folklore germanique de Maeterlinck qui est passé spontanément dans son art et a ouvert à l'inspiration de nouveaux horizons. Il a vivifié le lyrisme que la culture française, par excès de raison et de raffinement esthétique, avait, à ses yeux, étouffé. Ainsi, la contribution de la chanson à la création du drame «lyrique» est loin d'être négligeable.

En conséquence, de ce qui a été dit ci-contre, et bien qu'il soit communément admis que les chansons maeterlinckiennes soient des *lieds*, nous n'excluons pas l'hypothèse qu'elles appartiennent à un autre genre dramatique : les ballades ou bien, pourquoi n'appartiennent-elles pas à la scène, au drame ?

¹³⁸ 13^{ème} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons»

¹³⁹ Paul Gorceix, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, op. cit., p. 338

¹⁴⁰ Paul Gorceix, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, op. cit., p. 338.

2.2. Des Chansons de scène ?

Dans l'œuvre de Maeterlinck, six de ses premiers drames contiennent les chansons de scène: *La Princesse Maleine* (1889), *Pelléas et Mélisande* (1892), *Alladine et Palomides* (1894), *Aglavaine et Sélysette* (1896), *Sœur Béatrice* (1899-1901), *Ariane et Barbe-bleue* (1901). La *Cantique de la vierge*¹⁴¹, par exemple, dernière chanson des *Quinze chansons*, a été écrite pour *Sœur Béatrice*, en 1899. C'est une véritable chanson de scène, d'après Joseph Hanse. Cependant, cette chanson n'a rien de dramatique ou de tragique, comme les chansons du même recueil. C'est sa nature particulière qui va permettre d'être isolée de la pièce. Alors nous nous sommes posée deux questions: est-ce le théâtre qui a conduit le gantois à la chanson? Ou, au contraire, est-ce que le poète a voulu traduire les thèmes de ces drames en chanson?

Ce qui est notable, c'est que les premiers drames contiennent des intermèdes lyriques, sans pour autant que la chanson ait une existence exclusivement dépendante de la scène. C'est d'ailleurs ce que défend Joseph Hanse, dans son oeuvre *Naissance d'une Littérature*¹⁴², quand il affirme que dans la plupart des *Quinze Chansons* et des autres de la même époque il y a «l'amorce d'un drame, d'une action. Les sentiments restent imprécis, comme les personnages, mais il y a une progression du début à la fin : l'attente du bonheur à ses paliers, avant de s'évanouir dans l'obscurité...». Cet auteur conclue son étude «*Des poèmes en vers libres aux chansons*» affirmant que ce n'est pas à partir de la chanson de scène que Maeterlinck est arrivé à sa chanson. En effet, «les deux genres, bien distincts, se sont rejoints comme par hasard, en 1893, sans se confondre ; la chanson de scène a un instant cédé la place à l'autre, sans que celle-ci abandonnât ses particularités, puis elle a poursuivi sa route sans avoir été modifiée par cette rencontre.»¹⁴³.

Paul Gorceix, de son côté, considère que la chanson est un genre à part du drame, qui s'est développée indépendamment de celui-ci. Toutefois, il admet, que la relation entre le théâtre statique et la chanson est étroite, car les personnages sont impersonnels, libres de

¹⁴¹ *Cantique de la vierge* dans «*Sœur Béatrice*», dernière chansons du 1^{er} recueil : «*Quinze chansons*».

¹⁴² Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature*, op. cit., p. 253..

¹⁴³ Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature*, op. cit., p. 254.

toutes attaches locales et temporelles. Il défend aussi que bien qu'elles ne soient pas subordonnées à la scène, les six chansons qui y sont intégrées cadrent bien avec l'atmosphère du drame, car «leur unique raison de figurer dans le drame repose sur l'atmosphère qu'elles créent ou prolongent». L'essentiel c'est «l'unité de ton» qu'elles garantissent par leur musicalité, le jeu d'associations d'images et la nostalgie, la «Shensucht», qu'elles font naître»¹⁴⁴. Qu'elles soient intégrées ou non au drame, ces chansons dégagent une atmosphère analogue à celle du théâtre maeterlinckien, elles «sont en harmonie avec le «ton» de l'ensemble dont elles soutiennent et condensent la puissance évocatrice»¹⁴⁵. Selon l'étude de ce spécialiste, les analogies entre les *Chansons* et les pièces de théâtre sont manifestes, puisque les thèmes fondamentaux sont l'idée du bonheur inaccessible et celle du destin et du mystère. De plus, l'atmosphère y est aussi celle de l'attente, de la mélancolie morbide et de l'inquiétude, qui se mue en angoisse. Pour ce spécialiste, «l'effet du malaise qui irradie de la chanson *Ma mère, n'entendez-vous rien?*»¹⁴⁶ fait irrésistiblement penser à *l'Intruse*»¹⁴⁷. En outre, dans *La Princesse Maleine*, en 1889, figure une chanson de scène : *Les nonnes sont malades*. Proximité dans le temps avec les *Serres Chaudes*, similitudes de thèmes, d'atmosphère et de forme entre les poèmes et les chansons.

De son côté, la chanson que Mélisande chante, à la seconde scène du troisième acte de *Pelléas et Mélisande* : *Trois sœurs aveugles* - chanson qui sera reprise dans «Douze Chansons» (1896) puis dans «Quinze Chansons» (1900) - convient parfaitement à l'atmosphère du drame qu'elle prolonge, puisqu'elle assure une certaine unité de ton par sa musicalité, par le jeu des associations d'images et la nostalgie qu'elle suscite. Ce qui a fait penser Gaston Compère que cette chanson a été composée pour le drame de *Pelléas et Mélisande* et qu'elle était plus ou moins subornée à la scène - hypothèse réfutée par Joseph Hanse, qui prouve que Mélisande chante d'autres vers dans les quatre premières éditions de 1892.

De cette façon, les études de Joseph Hanse et Paul Gorceix ont prouvé que la chanson s'est développée indépendamment des drames et qu'elle représente un genre à part. En outre, derrière ces personnages de légende et ce paysage de songe, il est aisé de

¹⁴⁴ Paul Gorceix, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, op. cit., p. 333.

¹⁴⁵ *Idem*, *Ibidem*, p. 335.

¹⁴⁶ 11^{ème} chanson du premier recueil : «Quinze chansons».

¹⁴⁷ Paul Gorceix, *Fin de siècle et symbolisme en Belgique, Belgique - œuvre poétique*, op. cit., p. 306.

découvrir les thèmes existentiels du poète, constitutifs de son état d'âme lyrique. Le mystère, l'inconnaissable, le destin sont le motif permanent des chansons et vont leur donner leur unité de «climat». Très proche du ton des contes et des ballades germaniques est cette sensation d'inquiétude obscure et d'angoisse indicible qui assiège l'enfant dans la chanson *Ma mère, n'entendez-vous rien?*¹⁴⁸. Ce poème, selon Paul Gorceix, fait irrésistiblement penser au *Roi des Aulnes*. Maeterlinck aurait retrouvé «la tonalité de la ballade de Goethe, dans ce dialogue haletant et tragique, où la mère et la fille, vers à vers, se répondent et où l'enfant pressent l'approche de la mort.»¹⁴⁹.

2.3. Des Ballades ?

Derrière l'écran des images et l'histoire calquée sur la simplicité de la chanson populaire, à travers les personnages stéréotypés et retirés des légendes et un paysage onirique, réplique de celui du drame, on rejoint les thèmes existentiels qui nourrissent l'univers poétique maeterlinckien: le mystère, l'amour et l'omniprésence de la mort, l'angoisse devant l'inconnaissable et le destin, la peur de l'invisible. C'est là que se trouve l'unité de «climat» de ces chansons composées au cours de la longue carrière de Maeterlinck. Un climat si proche du ton des contes et des ballades germaniques que l'auteur tant admirait.

George Lukács considère que les chansons ne sont pas des ballades, bien qu'il existe énormément de similitudes entre la *Chanson* de Maeterlinck et le climat de la ballade germanique, puisqu'on ne peut résumer leur contenu. En effet, «il ne s'y passe guère de véritable événement. Ce sont des tragédies condensées en une strophe : elles représentent des combats, la quête, les aspirations des hommes en leur perte.»¹⁵⁰. Il continue : «Certes nous ne voyons pas les personnages, nous ne savons pas qui ils sont, pourquoi ils souffrent, pourquoi ils disparaissent, et malgré tous ces poèmes nous touchent de manière extraordinairement profonde»¹⁵¹. Le Gantois pratiquera, selon lui, dans ses

¹⁴⁸ Paul Gorceix, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, op. cit., L'auteur y juxtapose la chanson et sa traduction en allemand, p.336.

¹⁴⁹ *Idem, Ibidem*, p. 337.

¹⁵⁰ Cité par Paul Gorceix in *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*, op. cit., p. 306.

¹⁵¹ *Idem, Ibidem*.

textes, une poétique de l'indéterminé avant la lettre. Ce qu'il y a de plus profond, y reste inexprimé et flottant et c'est au lecteur de lire entre les paroles et les vers en prolongeant en lui leur écho. En ce sens, les dessins du peintre Charles Doubelet, illustrateur des *Douze Chansons*, rendent admirablement le climat mystérieux et lourd qui émane de ces compositions essentiellement musicales¹⁵².

Joseph Hanse réfute la position de Lukács. Il considère que quand Maeterlinck décide d'écrire des chansons, «il se tourne d'abord vers les vieilles ballades, que son époque aimait»¹⁵³. Lorsqu'il écrira *Ils ont tué trois petites filles*¹⁵⁴ pour «Les douze chansons», Maeterlinck parlera de la mort de trois fillettes comme s'il écrivait une courte ballade sanglante et fantastique : «Ils ont tué trois petites filles / Pour voir ce qu'il y a dans leur cœur». En outre, il écrit, d'abord, deux ballades qu'il offre à la *Wallonie*, qui ne seront pas reprises en 1896, mais insérées, dans *Quinze Chansons : Elle est venue vers le Palais et Les trois sœurs ont voulu mourir*¹⁵⁵.

La première pièce est bien, selon Joseph Hanse, une «sorte de ballade, chargée de mystère mais non de fantastique». C'est un bref récit, coupé d'interpellations; le mouvement est rapide, un vers exprimant une idée presque toujours différente:

«Elle est venue vers le Palais
- Le soleil se levait à peine -
Elle est venue vers le palais
Les chevaliers se regardaient
Toutes les femmes se taisaient.

Elle s'arrêta devant la porte
- Le soleil se levait à peine -
Elle s'arrêta devant la porte
On entendit marcher la reine
Et son époux l'interrogeait.

Où allez-vous, où allez-vous ?
- Prenez garde, on y voit à peine -
Où allez-vous, où allez-vous ?

¹⁵² Annexe II.

¹⁵³ Joseph Hanse, *Des poèmes en vers aux chansons*, in *Naissance d'une littérature*, op. cit., p. 262.

¹⁵⁴ 3^{ème} chanson du premier recueil : «Quinze Chansons».

¹⁵⁵ 9^{ème} et 14^{ème} chansons du premier recueil.

Quelqu'un vous attend-il là-bas ?

Mais elle ne répondait pas.

Elle descendit vers l'inconnue,

- Prenez garde, on y voit à peine -

Elle descendit vers l'inconnue,

L'inconnue embrassa la reine,

Elles ne se dirent pas un mot

Et s'éloignèrent aussitôt.»

Ainsi, une inconnue – la mort, non nommée – se présente à la porte du palais; elle ne dit pas un mot. Pourtant la reine, sourde aux questions et aux mises en garde du roi, descend vers celle dont elle a perçu l'appel silencieux, elle l'embrasse et s'éloigne avec elle.

La deuxième chanson est plus allégorique, plus énigmatique; elle mêle et confond, semble-t-il, le bonheur et la mort, objet d'une quête obstinée: «Les trois sœurs ont voulu mourir / Elles ont mis leurs couronnes d'or / Et sont allées chercher leur mort.» Elles vont, alors, vers la forêt, vers la mer, vers la ville - qui les ont accueillies avec une tendresse croissante et leur ont montré respectivement l'avenir, le passé et le présent. À chaque endroit par où elles circulent, les jeunes filles supplient leur mort, chaque fois plus émotivement: «Forêt donnez-nous notre mort», «Ô mer donnez-nous notre mort» et «Ô ville, donnez-nous notre mort»¹⁵⁶.

2.4. Ou simplement *une étrange façon de jouer avec les mots* ?

En tant qu'intermède lyrique, la chanson assure une certaine unité de ton par sa musicalité, par le jeu d'associations d'images et la nostalgie qu'elle suscite. La chanson maeterlinckienne est fondée sur la reduplication - symbolisée par la rime, le rythme, la répétition des sons ou de sons identiques, mais présente aussi dans d'autres formes, dans les chansons en vers amorphes, le parallélisme linguistique et syntactique de certaines phrases ou expressions, etc.

¹⁵⁶ *Les trois sœurs ont voulu mourir*, 14^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

De ce fait, la chanson va apparaître comme une espèce de jeu, un plaisir pour l'oreille, dans la mesure où nous Maeterlinck répète les sons, les groupes sonores semblables ou presque semblables, jongle avec les vocables, les combine de manière ingénieuse, leur donne un sens, et écrit en fonction des rapports phonétiques, sémantiques ou grammaticaux qu'il établit entre eux. Rappelons que le poète avait avoué, un jour, à propos des chansons qu'il n'y avait «sous tout cela qu'une manière de jouer avec les mots harmonieux»¹⁵⁷. Le mot n'est, donc, pas choisi en fonction seulement de sa signification mais aussi des phonèmes qui le composent, de son pouvoir suggestif ou émotionnel. C'est au lecteur de lire entre les paroles et les vers en prolongeant en lui l'écho de ces compositions essentiellement musicales. En effet, compte tenu du contexte, il est malaisé de concevoir les chansons seulement comme une manière de jouer avec les mots. En effet, des mots comme «porte», «fenêtre», «clef», «couronne», «lampe», sous la plume de Maeterlinck et dans la bouche des personnages, ont une puissance d'évocation incommensurable; ils déclenchent tout un processus onirique, alors même que ce sont des mots de tous les jours.

D'autre part, un certain nombre de procédés, très simples eux aussi, jouent un rôle dans le même sens: l'utilisation des nombres trois et sept, les parenthèses ou les points de suspension, qui suggèrent le nécessaire inachèvement de la phrase, du cri, de la question. Car, la chanson maeterlinckienne ne se laisse pas enfermer dans «l'étroitesse d'une signification rationnelle». En effet, ce sont «des poèmes qui sont simplement sonores et pleins de mots éclatants, mais dépourvus de sens et de cohésion, dont tout au plus, quelques strophes sont compréhensibles, comme des fragments de choses les plus diverses»¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes, Quinze chansons, La princesse Maleine*, textes réunis et commentés par Paul Gorceix, Bussière à Saint-Amand (Cher), Collection «Poésie», NRF, Gallimard, 1995, p. 17.

¹⁵⁸ Le principe d'«obscurité», réclamé en poésie par Novalis, pourrait être appliqué aux chansons (Novalis, *Fragments*, 1922, p.207, cité par Paul Gorceix, «Le premier Maeterlinck ou les débuts d'un iconoclaste» in *Belgique/Wallonie – Bruxelles, une littérature francophone, op. cit.*, p. 184).

III. Analyse thématique des chansons

Introduction

Dans cette troisième partie et dans tous les chapitres qui la composent, nous allons essayer de faire un petit commentaire de texte à propos des trente sept chansons écrites par Maurice Maeterlinck, en jetant un regard sur ces textes écrits tout au long d'une vie et qui sont caractéristiques d'une époque et d'une sensibilité qui fut la sienne.

Les chansons de Maeterlinck que nous allons analyser sont des symboles, pleines de mystère et lourdes d'équivoques. Pour cela, nous avancerons des interprétations, personnelles, comme il va de soi, même si chaque paragraphe reste largement ouvert, ne prétendant aucunement être exhaustif. Notre choix s'est limité aux interprétations qui étaient à la fois les plus assurées, les plus suggestives, celles où il nous a semblé découvrir ou pressentir des sens nouveaux. Il faut dire à juste titre que ce travail d'interprétation personnelle et cette possibilité de perceptions originales furent facilités par un jeu de nombreuses correspondances entre les chansons. Par ailleurs, quelques thèmes sont universels, intemporels, enracinés dans les structures de l'imagination humaine, mais leur sens peut être très différent selon les hommes et les sociétés, selon leur situation à un moment donné. Rapidement nous nous sommes aperçue que les conceptions si diverses de chacun des symboles présents au long des chansons se traduisent dans des oeuvres d'art, des légendes, des images traditionnelles, qui sont autant de symboles des réalités invisibles agissant en l'homme. Ces symboles resteraient fermés, si l'on ne se référait pas, de temps en temps, aux croyances sur chacun d'eux des peuples qui les ont imaginés. Nous n'avons fait qu'esquisser, à vol d'oiseau, certaines de ces croyances, pour montrer combien un seul symbole peut avoir plusieurs interprétations. Notre souci primordial a été uniquement de préserver toutes les richesses, parfois problématiques et contradictoires, immergées dans le symbole. La pensée symbolique à l'inverse de la pensée scientifique, procède non point de réduction du multiple à l'un, mais par l'explosion de l'un vers le multiple.

Parfois, nous avons senti que nous étions loin d'exprimer tout le contenu des intuitions humaines, si riches dans leur incohérence. Nous avons suivi notre intuition, et l'on trouvera dans ces pages des suggestions plus que des connaissances, en accord avec notre goût et notre penchant. Nous avons suivi une ligne d'interprétation personnelle. On peut, bien entendu, en imaginer une autre tout à fait différente, puisque la perception

du symbole est tout à fait subjective. Le symbole a précisément cette propriété exceptionnelle de synthétiser dans une expression sensible toutes ces influences de l'inconscient et de la conscience, ainsi que des forces instinctives et spirituelles, en conflit ou en voie de s'harmoniser à l'intérieur de chaque homme.

En raison même de son objet, cette partie du travail ne peut être un recueil de définitions, car un symbole échappe à toute définition. Il est de sa nature de briser les cadres établis et de réunir les extrêmes dans une même vision. Les mots sont indispensables pour suggérer le ou les sens du symbole, mais sont incapables d'en exprimer toute la valeur. Nous ne prétendons pas, de cette façon, enfermer toutes les dimensions d'un symbole dans des limites étroites. Nous avons essayé de comprendre la lyrique de Maeterlinck sur le plan du contenu, délaissant pour cela un peu l'aspect formel apparemment si important dans l'étude de chansons. Toutefois, il est important d'observer qu'un trait fondamental de ces chansons, à quelque registre qu'elles appartiennent, comme d'ailleurs la poésie de cette époque, est son oralité. La communication par écrit a un «objet auditif» et son actualisation devrait supposer obligatoirement un écouteur. Ainsi, une caractéristique essentielle de ces pièces est leur dimension musicale. Au niveau d'une approche poético-linguistique, la présence ou l'absence de l'intention musicale constitue un indice textuel d'une toute première dimension. Toutefois, la dimension mélodique n'est pas l'une des plus pertinentes du lyrisme des chansons maeterlinckiennes.

D'emblée, ce qui retient l'attention, dès la première lecture, c'est le fait que les deux premiers recueils sont semblables en plusieurs points¹⁵⁹ et que le dernier, *Treize chansons de l'âge mûr*, celui que Maeterlinck écrit quarante ans plus tard, aborde les mêmes thèmes, mais sous une perspective différente, ce que nous pourrions vérifier plus loin dans l'analyse qui suivra. Pourtant, nous les avons regroupés afin de tenter de dégager ce qui constitue leur richesse. Ainsi, nous avons été sensible, dans les textes étudiés, à toute trace d'itération, de répétition, au comptage de certaines occurrences, à toute manifestation d'automatisme dans le choix du vocabulaire concernant spécialement les lieux et les personnages. D'autre part, l'imaginaire auquel renvoient les images en mots est une sorte de répertoire, de dictionnaire en images. Tout ceci, va

¹⁵⁹ Étant donné l'exigüité du corpus textuel des *Quinze chansons* et *Treize chansons de la trentaine*, une étude typologique des textes ne saurait être fondée sans un examen comparatif serré entre les pièces qui les composent. En effet, outre sa tonalité thématique commune, dans ces deux registres, on peut constater une coïncidence étroite de critères typologiques du contenu et de la forme.

permettre d'établir un système de relations, de corrélations entre les chansons Maeterlinckiennes et son œuvre.

Il nous fut facile de vérifier qu'il existe une thématique récurrente dans toutes ces chansons, subtilement suggérée dans les deux premiers groupes, puis plus explicite dans le dernier. Cherchant à donner une définition qui pourrait illustrer et préciser tout l'appareil analytique de ce travail, nous avons lu énormément. Toutefois, rapidement nous nous sommes aperçue que cette tâche était impossible. Ce à quoi nous avions affaire était, en vérité, une poésie très peu discursive, c'est-à-dire où la séquence des thèmes n'est pas toujours linéaire, mais d'une poésie qui est essentiellement une succession de moments lyrico-émotifs exprimés par un «elle» ou un «je», qui semble être parfois le narrateur ou l'*actant* du poème. Le «je» ne se raconte pas, il s'exprime et exprime le poème autour de lui, et il ne peut le faire qu'au présent, quand l'auteur emploie le passé composé, il confère à la chanson une dimension narrative. Ce n'est certes pas une adéquation spontanée et directe de l'effusion lyrique aux pulsions affectives du sujet chantant, mais une absence de subjectivité au niveau du texte - une des caractéristiques fondamentales de ces chansons et qui va définir la chanson symbolique de l'époque. Nous avons affaire là à un trait différentiel non négligeable puisque, étant totalement objectivée, Maeterlinck peut montrer l'irruption des actions subies par l'âme et l'aspect dramatique de ces pièces. N'oublions pas que la plupart d'entre elles semblent avoir été destinées à fonctionner dans des conditions théâtrales. On dirait qu'elles ont littéralement un «rôle à jouer» sur scène.

Finalement, il faut dire que chaque fois que nous nous référerons aux chansons des deux premiers recueils, *Quinze chansons* et *Neuf chansons de la trentaine*, nous prendrons comme titre le premier vers, comme il est usuel de le faire, vu qu'aucune chanson n'en possède. Ce qui ne se passera pas avec les chansons du dernier recueil, *Treize chansons de l'âge mûr*, qui ont toutes un titre et parfois même un sous-titre. Par ailleurs, curieusement, les trois recueils n'ont pas de titre spécifique, Maeterlinck indique seulement le nombre de chansons qui les composent et les situent chronologiquement dans son parcours de vie, comme on peut le constater avec «*Neuf chansons de la trentaine*» - ce deuxième recueil a été écrit quand il avait trente ans. Joseph Hanse en a fait de même, plus tard, en attribuant le titre «*Treize chansons de l'âge mûr*»¹⁶⁰ puisque le poète les avait écrites âgée de soixante-dix ans.

¹⁶⁰ C'est Joseph Hanse qui a donné ce titre à ce dernier recueil de chansons alors que les deux premiers ont été intitulés par Maeterlinck.

1. Un paysage onirique

Paul Gorceix a montré dans son œuvre *Les affinités allemandes dans l'œuvre de M. Maeterlinck* que la poétique du romantisme allemand est applicable à l'esthétique de Maeterlinck. Elle serait une des clefs possibles du «paysage» de son premier théâtre. Selon lui:

«Les romantiques allemands exploitèrent [...] le sens symbolique de la nature et en firent un des postulats de leur poésie. En quête d'images, ils puisèrent aussi bien dans la nature que dans les légendes, les contes ou les mythes de partout qu'ils étudiaient sans relâche. À ce niveau, la relation du symboliste avec cette attitude nous a apparu double: d'une part sur le plan de la technique du paysage dans son «théâtre de l'âme», de l'autre sous l'aspect du «*Märchen*» du conte symbolique, riche d'un monde d'images spécifiques chargées de rêve, univers étrange, mi-réel, mi-imaginaire.»¹⁶¹

Gorceix a mis en évidence dans cette oeuvre l'importance de la place attribuée aux thèmes du paysage dans le *premier théâtre* de Maeterlinck, caractérisant le paysage maeterlinckien type : forêt, châteaux-palais, jardin, jet d'eau, grotte, etc. Selon lui, la nomenclature des principaux thèmes de la nature magique qui baigne le drame y apparaît presque complète. Nous pensons que le paysage des chansons n'est que la répétition, d'une forme un peu synthétique, de celui que nous rencontrons dans le premier théâtre. En effet, dans l'élaboration de ses chansons, Maeterlinck attribue une place importante au paysage. Il y livre ses châteaux, palais, forêts, prairies, souterrains, mer, fontaine, port, grotte, en alternant le jour et la nuit, la lumière et l'obscurité. Cependant, ce paysage n'est jamais décrit, il n'est que suggéré par quelques mots¹⁶². Et pourtant, il n'est pas simple décor subordonné au drame, il est un «état d'âme», en étroite correspondance avec la vision intérieure. Une vision personnelle, celle du lecteur. Car le symbolique, ne voulant pas de descriptions, met en jeu notre activité personnelle. Il est une des formes d'expression symbolique. Bien qu'il emprunte à la réalité ses éléments, le paysage de ses chansons, tout comme celui de son premier théâtre, se distingue du monde habituel. À l'action fantastique

¹⁶¹ Paul Gorceix, *Les affinités allemandes dans l'œuvre de M. Maeterlinck*, op. cit., p.250.

¹⁶² Il est assez fréquent que les chansons ne fassent aucune référence à l'espace surtout dans le dernier recueil: «Treize chansons de l'âge mûr», ce qui est bien compréhensible vu que le thème de ce dernier recueil est bien différent des deux autres comme nous allons le voir plus tard.

qui se déroule, correspond un cadre, une nature magique. Notre examen révèle que le paysage se cristallise autour d'un certain nombre de thèmes, d'images qui reviennent avec une obsédante régularité, dans sa poésie comme dans son théâtre, au point de devenir de véritables leitmotive ou des métaphores obsédantes.

Maeterlinck réussit à créer avec ses chansons un «drame d'atmosphère», et à atteindre un postulat de la poétique romantique: «l'art de rendre agréablement étrange, de rendre un objet étrange et cependant connu et attrayant». En effet, le paysage maeterlinckien évoque le mystère. Le mystère qui nous est proche, qui est en nous, mettant, ainsi, en pratique ce que lui avait enseigné Novalis. On y découvre un univers créé par Maeterlinck, proche de l'univers fantastique que les romantiques allemands ont fixé à travers leur mythologie. Il va donner à des impressions familières un son étrange et mystérieux et faire brouter des profondeurs des sensations oubliées ou cachées. Ainsi, le Gantois prétend avec son paysage «recréer de l'intérieur, intuitivement, une atmosphère propre à suggérer à son tour le mystère transcendantal»¹⁶³.

Le milieu, par une subtile et constante interpénétration de la nature et de l'homme, contribue à «intérieuriser» l'action. Cette interpénétration de la nature, qui offre les différents aspects du paysage du *Märchen*, se rapproche, pour Paul Gorceix, de la motivation profonde que Maeterlinck attribue aux images de nature dont son drame est tissé.

«Ces images ont pour fonction de symboliser l'univers de l'âme, de l'inconscient qui a hanté l'écrivain. Par l'atmosphère onirique qu'elles font naître, il s'agit de suggérer l'omniprésence de l'invisible et d'entr'ouvrir les portes d'ivoire derrière lesquelles sommeille la vie profonde.»¹⁶⁴

Il faut dire que les images du conte et ses personnages, en tant qu'émanations de l'Inconscient collectif, appartiennent à un fond primitif commun. En effet, le Flamand avait conservé instinctivement le culte de la légende et du mythe et associe le conte au génie germanique. Le paysage fantastique du drame maeterlinckien a, lui aussi, une couleur germanique très marquée et suscite des réminiscences directes avec le *Märchen* allemand¹⁶⁵.

¹⁶³ Paul Gorceix, *Les affinités allemandes dans l'œuvre de M. Maeterlinck*, op. cit., p. 252.

¹⁶⁴ Paul Gorceix, *Les affinités allemandes dans l'œuvre de M. Maeterlinck*, op. cit., p. 253.

¹⁶⁵ La traduction serait ici «conte symbolique». Voir à ce propos ce qu'en pense Paul Gorceix dans son œuvre *Les affinités allemandes dans l'œuvre de M. Maeterlinck*, op. cit., p. 252.

L'éloignement par rapport au monde réel est exprimé par un procédé symbolique; les personnages féminins sont isolés ou vont s'isoler du monde et des autres dans la tour d'un château; une salle; une grotte; une île; une prison, aux portes fermées, dont on a perdu la clef. En effet, les jeunes filles se trouvent dans un espace clos, coupées de tout temps et espace réels: elles sont dans une grotte, elles ne peuvent apercevoir le jour/la lumière car elles ont les yeux bandés, elles sont aveugles, ou encore car elles sont enfermées ; elles n'aperçoivent que la mer, entre les fentes de la porte. Il arrive aussi qu'une reine soit emprisonnée pendant sept ans ou que des jeunes filles soient enfermées pour ne pas aller au bal. Paradoxalement, nous avons aussi une femme qui frappe trente ans à une porte de fer pour que son époux, sa fille et son fils la lui ouvrent, n'obtenant, cependant, aucun succès. Il existe, pourtant, une jeune fille qui réussit à se délivrer de cet espace clos, à sortir de ces grottes, l'espace s'ouvrant ainsi sur une prairie. Dans toutes ses situations, Maeterlinck tient à souligner que l'action des chansons se situe dans un paysage onirique, de rêve.

Bien que fréquemment les chansons ne fassent aucune référence à l'espace (cinq chansons sur quinze dans le premier recueil «Quinze chansons» et une fois dans le deuxième recueil «Neuf chansons de la trentaine») les lieux sont adroitement suggérés par Maeterlinck - voyons à titre d'exemple les chansons *Ouvrez, mon père, ouvrez*¹⁶⁶ qui place sournoisement l'action dans un palais ou un château, où les personnages veulent aller danser ou *Les sept filles d'Orlamonde*¹⁶⁷ qui montent aux tours et déballet les «quatre cents salles». Une seule chanson *Les Sept Filles d'Orlamonde*¹⁶⁸ semble nous donner un espace plus précis, c'est Orlamonde¹⁶⁹. Mais cet espace - que l'on croit être un château en compagnie de ces «tours» et ces «quatre cents salles», ces «grottes sonores», avec «une porte close», à travers laquelle on voit «l'océan par les fentes» - est, en réalité, un espace fictif, inventé par l'auteur. Les lieux sont analogues dans les deux premiers recueils. Ainsi, si dans la chanson, *Vous avez allumez les lampes*¹⁷⁰, du premier recueil, un «jardin», une «tour» et une «forêt» affleurent ; dans le deuxième recueil le Gantois va réitérer à l'infini les lieux : la tour, le palais / le château, les prairies, le jardin, la grotte, la mer, etc. e la

¹⁶⁶ 4^{ème} chanson, du 2^{ème} recueil : «Neuf chansons de la trentaine».

¹⁶⁷ 7^{ème} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons»

¹⁶⁸ 7^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

¹⁶⁹ Orlamonde est aussi le nom d'un château, au bord de la Méditerranée, qui appartenait à Maeterlinck et qui sera son dernier séjour. En 1949, le corps incinéré de l'auteur y sera déposé.

¹⁷⁰ 12^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

sorte, c'est dans les «sentiers d'ici-bas» (*Cantique de la vierge dans "Sœur Béatrice"*¹⁷¹), un décor insolite que nous repérons les personnages - «une grotte», des «souterrains», des «corridors», des «ponts», une «tour», «un grand désert», «un jardin vert¹⁷²», une «fontaine», un «palais des prairies», une «forêt», une «prison», «trois villes», une «île», et la «mer» - tout en aspirant à un autre monde, l'au-delà.

Finalement, le dernier recueil, «Treize chansons de l'âge mur», commence sans situer l'action à aucun endroit précis - la deuxième chanson *Passe-fous* nous avertit même que les «fous», qui passent, vont «on ne sait où»¹⁷³. Les chansons de ce recueil fonctionnent principalement comme des réflexions de l'auteur à propos de la mort et de l'éternité. En effet, l'auteur fait référence «au port» où nous serons «quand nous ne verrons plus» et quand «nous ne serons plus», où nous trouverons «l'eau de la mort» (*Le dernier port*¹⁷⁴). Puis, dans des chansons telles que *On ne sait pas que l'on s'endort*¹⁷⁵ et *Quand on n'a pas ce que l'on aime*¹⁷⁶, *Mon cœur était là-bas*¹⁷⁷, *Bons Conseils*¹⁷⁸, *Le chant de Platanes*¹⁷⁹ et *Dernier cri*¹⁸⁰ nous trouvons une opposition très marquée entre le monde «d'ici» et le monde de «là-bas dans l'au-delà». Dans le monde des humains, le cœur «meure», cependant, il faut «qu'il meure ici / pour pouvoir revivre là-bas», même si dans l'au-delà, «on y meurt aussi».... Avec «Ronde»¹⁸¹, Maeterlinck ajoute que c'est dans «notre monde» que sont «tous les malheurs», et que dans «l'autre monde» les «jours [sont] plus beaux qu'ailleurs...». *Ronde d'incinération*¹⁸², de son côté, nous invite à regarder la mort sous un aspect curieux, puisque pour l'auteur «tous les chagrins du monde viennent» des tombeaux des personnes qui meurent, car «s'ils n'avaient plus de tombes» les morts «souriraient encore» et nous «n'aurions plus de Morts». La tombe représente la mort et les tombes, où les morts sont renfermés, ne devraient pas exister, car elles nous rappellent la mort des personnes. S'il n'y avait pas de tombes, on se rappellerait d'eux heureux et non tristes, car

¹⁷¹ 15^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

¹⁷² «Grand» et «vert» sont les deux seuls adjectifs que l'auteur utilise pour qualifier ces lieux (dans le premier recueil, il n'y en avait pas un seul et le dernier recueil n'en aura pas non plus).

¹⁷³ Seule *La dernière chanson de Mélisande*¹⁷³ situe l'action dans un élément liquide : une rivière, un puit ou une fontaine, vu que la jeune fille laisse choir son anneau dans «l'eau froide».

¹⁷⁴ 3^{ème} chanson, du 3^{ème} recueil : «Treize chansons de l'âge mur».

¹⁷⁵ 4^{ème} chanson, du 3^{ème} recueil.

¹⁷⁶ 6^{ème} chanson, du 3^{ème} recueil.

¹⁷⁷ 7^{ème} chanson, du 3^{ème} recueil.

¹⁷⁸ 11^{ème} chanson du 3^{ème} recueil.

¹⁷⁹ 12^{ème} chanson du 3^{ème} recueil.

¹⁸⁰ 13^{ème} chanson du 3^{ème} recueil.

¹⁸¹ 9^{ème} chanson, du 3^{ème} recueil.

¹⁸² 8^{ème} chanson du 3^{ème} recueil.

on aurait une idée de leur vie et non de leur mort. On est triste quand ils meurent, mais, en réalité, ils peuvent continuer à vivre dans un autre monde, comme le disent les religions. Tout ceci est, pour le Gantois, une question de vision intérieure.

À la suite des chansons énoncées, nous surprenons *Intérieur*¹⁸³, qui va prier le lecteur d'aller «à la campagne», car le soleil resplendit. Cette chanson, pleine de vie et d'harmonie, représente un moment d'euphorie du sujet poétique en relation à la nature, qui l'invite à sortir. Par ailleurs, c'est la seule chanson des trois recueils qui introduit des animaux. En effet, nous y percevons un chat qui «nous accompagne» dans notre promenade, un chien «qui reste» à la maison, une souris et un rat qui dansent - possible relation avec les textes écrits à cette époque par l'auteur sur la vie des fourmis et des insectes ?

En conclusion, nous pouvons affirmer que si les chansons nous donnent très peu d'informations sur l'espace, sans le situer dans un endroit précis, c'est que le gantois a une intention bien précise. En vérité, ces expressions visent à mettre l'accent sur l'aspect fictif de l'univers des chansons. En nous donnant des informations très incomplètes et vagues sur les lieux, Maeterlinck nous introduit d'emblée dans son jeu: ces endroits n'existent pas. Si pour nous l'espace est un château, ce n'est que par hasard et il aurait pu tout aussi bien ressembler à quelque chose d'autre. Puisqu'il se situe nulle part, on peut, au fond, l'imaginer n'importe où.

1.1. Le château ou le palais des contes

«Les châteaux rêvés sont les seuls habitables»¹⁸⁴.

Un des motifs qui constitue la toile de fond des chansons des deux premiers recueils est le château ou le palais, aux «*quatre cents salles*», aux «*hautes tours*», aux «*grottes sonores*». Ces lieux où habitent les princesses, les reines ou les rois qui parsèment ces chansons, sont un élément essentiel de la symbolique de l'espace, puisque ces palais et ces

¹⁸³ 10^{ème} chanson du 3^{ème} recueil : «Treize chansons de l'âge mûr».

¹⁸⁴ Maurice Maeterlinck, *Cahier Bleu*, op. cit., f.3.

châteaux représentent une architecture féerique qui ressemble aux contes de notre enfance, tel que celui de Rapunzel, la princesse qui est emprisonnée au haut d'une tour¹⁸⁵. Maeterlinck a choisi de nous faire rêver à travers cette architecture féerique, tout comme l'avait déjà fait Tieck ou Novalis.

Jamais décrit, toujours évoqué en quelques mots, le décor est très souvent présent ou sous-jacent. Bien que suggérée, son atmosphère est dramatique. C'est, en effet, dans ce décor privilégié que se déroulent la généralité des drames des chansons. Par ailleurs, c'est le château des angoisses et des émerveillements qui s'emparent de ceux qui y vivent, le palais enchanté, de la rêverie qui nous rappelle les châteaux des pièces dramatiques de l'auteur¹⁸⁶. Sinon voyons ces quelques exemples: «Les filles aux yeux bandés [...] Ont ouvert à midi / Le palais des prairies...»¹⁸⁷; «Elle est venue vers le palais / Le soleil se levait à peine»¹⁸⁸ «Elle a cherché l'amour / En pays étranger [...] Elle revient au palais»¹⁸⁹.

Généralement situé, dans les contes, sur les hauteurs ou dans la clairière d'une forêt, le château est une demeure solide et d'accès difficile. De même dans les chansons, le château octroie une impression de sécurité et est symbole d'une protection par la position qu'il semble occuper. Toutefois, la plupart de ces châteaux sont de véritables prisons d'où les personnages veulent s'évader. En outre, celle qu'il enferme : la jeune fille ou la femme, la princesse ou la reine, est séparée du reste du monde et prend un aspect lointain, aussi inaccessible que désirable, puisqu'elle se trouve le plus souvent au haut d'une tour. Le caractère divin, parfait, du cercle que représente cette tour explique peut-être le rôle que détiennent dans ses chansons, tout comme dans les romans médiévaux, toutes les autres tours, comme autant de haut-lieux d'où l'on a une vue plongeante dans le monde d'ici-bas. Comme si l'auteur avait voulu souligner que, par-delà l'obstacle matériel et humain, symbolisé par l'enceinte carrée du château, il faudrait encore aux jeunes filles franchir celui, plus essentiel par son caractère spirituel, que représente la circularité de la tour.

¹⁸⁵ Ces chansons nous rappellent les motifs les plus divers de la lyrique médiévale, mais *a contrario* «La belle au pied de la Tour» devient «La belle en haut de la tour»; «Le retour de l'amant», «L'attente de l'amant» et «L'aventure matinale», «L'aventure nocturne».

¹⁸⁶ Le château de la *Princesse Maleine*, enveloppé dans la tempête ou les palais minés par les eaux souterraines de *Pelléas et Mélisande*, *Alladine et Palomides* et *Tintagiles*, évoquant, de leur côté, une atmosphère inquiétante caractéristique d'Edgar Poe, ou suggérant Hugo ou Villiers. C'est toute une architecture féerique qui se rattache à la plus pure tradition romantique.

¹⁸⁷ *Les filles aux yeux bandés*, 4^{ème} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze Chansons.»

¹⁸⁸ *Elle est venue vers le palais*, 9^{ème} chanson du même recueil.

¹⁸⁹ *Elle a cherché l'amour*, 1^{ère} chanson du 2^{ème} recueil: «Neuf chansons de la trentaine».

Voyons à titre d'exemple l'ultime quatrain de la chanson *Trois princesses m'ont embrassé*¹⁹⁰:

«Trois princesses m'ont embrassé.
La troisième au haut de la tour
J'ai vu la fuite de l'amour,
Et l'espace l'emporter sans retour.»

On notera, en outre, qu'à ce jeu symbolique de la tour, sa forme géométrique - la forme circulaire suggérant un espace clos intemporel - est étroitement liée aux nombres trois: d'abord présent dans le premier vers: *trois princesses*, et ensuite dans le nombre ordinal «la troisième». Ce nombre fondamental représente pour Pythagore l'harmonie, pour Aristote la perfection. D'ailleurs, ce nombre est parfois associé aussi au nombre sept. Alors par delà une explication immédiate et réaliste, il n'est pas interdit de leur chercher une signification plus profonde.

Pour accéder à la tour, il faut monter l'escalier, comme l'ont fait *Les trois sœurs aveugles*¹⁹¹ ou encore ceux qui ont voulu délivrer la reine, dans *La reine est en prison*¹⁹². L'ascension des trois sœurs aveugles avec leurs lampes d'or peut être vue comme le symbole de l'envol raté, de la non-élévation au ciel après la mort, car elles ne parviennent pas à concrétiser cette ascension puisque leurs «lampes se sont éteintes», comme le dira la troisième des sœurs aveugles - la «plus sainte». Il semble être question d'une ascension qui nous ramène aux rapports entre le ciel et la terre. Elle établit un pont et invite à s'élever vers les hauteurs. Il est évident que ce symbolisme est fidèle à la tradition platonicienne décrivant l'ascension de l'âme en partant du monde sensible et s'élevant de degré en degré vers l'intelligible, car toute vie spirituelle s'exprime par une montée. En fait, c'est le thème de la transcendance par la verticalité que nous trouvons ici.

Toutefois, ce n'est pas sans peine, sans douleur, sans renoncement, qu'on parvient à cette position supérieure, car l'ascension est une épreuve difficile et beaucoup n'arrive pas à la surmonter. Typique à cet égard est la chanson *La reine est en prison*¹⁹³, avec ces escaliers qu'il faut monter en vain, puisque personne ne parvient à ouvrir la porte. Seul

¹⁹⁰ 2^{ème} chanson du 2^{ème} recueil.

¹⁹¹ *Les trois sœurs aveugles*, 5^{ème} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons»

¹⁹² 3^{ème} chanson du 2^{ème} recueil: «Neuf chansons de la trentaine.»

¹⁹³ 3^{ème} chanson du 2^{ème} recueil: «Neuf chansons de la trentaine.»

l'enfant ouvre la porte qui enferme la reine, car il a trouvé la clef par terre, quand il montait l'escalier:

«La reine est en prison
Les portes sont fermées.
Ils ont perdu les clefs.
[...]
Un grand roi veut entrer.
Il a sa clef d'or pur.
Il ébranla les murs.
«Il faut chercher la clef.
- Je ne sais pas où elle est.
- Elle est au fond des mers.»

Un grand saint veut entrer.
Il a sa clef d'argent.
Il l'essaya sept ans.
«Il faut chercher la clef.
- Je ne sais pas où elle est.
- Elle est sur la montagne.»

Un pauvre veut entrer.
Il a sa clef d'airain.
Il se désola en vain.
«Il faut chercher la clef.
- Je ne sais pas où elle est.
- Elle est sous votre toit.»

Un enfant veut entrer.
Il entre sans frapper.
Il a la clef de fer.
«Où l'avez-vous trouvée ?
- Je l'ai trouvée à terre,
En montant l'escalier.»

Un détail curieux dans cette chanson, c'est que tous les interlocuteurs ont une clé différente: le roi a une clé d'or pure, le saint une d'argent, le pauvre une de bronze et

l'enfant une de fer. Et c'est celle qui est faite du métal le plus vil qui va ouvrir la porte¹⁹⁴. Nous pouvons apercevoir encore, dans ces exemples, la montée de tous les personnages comme une progression vers le savoir, une ascension vers la connaissance et la transfiguration à laquelle seul l'enfant a droit, car les autres n'ont pas la bonne clef pour délayer l'embrasement à la reine. En effet, ni *le grand roi*, ni le grand saint, ni le *pauvre* n'ont le droit de s'élever vers le ciel, qu'ils essayent en vain d'atteindre.

Dans *J'ai sonné trois fois du cor*¹⁹⁵, la femme s'est lassée d'espérer dans la tour et elle est descendue¹⁹⁶. Cette descente symbolise la renonce de l'attente, de l'espérance, de la vie et la venue de la mort. En effet, après avoir pleurer et patienter pendant sept ans, avec son anneau d'or, elle ne peut plus rien dire, elle ne souffre plus, car elle «sommeille» pour l'éternité : elle «*dort aujourd'hui...*» et «*depuis trois jours et trois nuits / Elle n'a plus souffert...*» De même Sélysette, dans *Aglavaine et Sélysette*¹⁹⁷, se jettera du haut de la tour du château en victime oblatrice, offrant sa vie en sacrifice. Elle seule détenait les clefs de la tour et du mystère, celles que l'on avait perdues. Symbole de l'épreuve, au sens le plus fort du terme, est cette escalade imposée aux jeunes femmes sans but apparent si ce n'est que le simple fait d'espérer. «Les trois sœurs aveugles / Ont leurs lampes d'or ; [...] Montent à la tour, / Attendent sept jours». Et l'on y sera sensible, encore, à la connotation évangélique de ces trois sœurs qui montent à la tour avec leur lampe d'or, mais qui : «se sont éteintes...».

Nous sommes menée, tout naturellement, à parler des différentes formes concrètes, «spatiales», que peut revêtir ce thème fondamental de l'épreuve – une épreuve qui peut être appelée de «qualifiante». Nous y récupérons fréquemment le motif initiatique de la porte fermée, dont quelqu'un a perdu la clé. De même dans les chansons, la descente, la chute, le retour au terre à terre et surtout aux souterrains et aux corridors – que nous soupçonnons obscures, à l'extrémité desquels étincelle la lumière - engendrent comme nous l'avons vu la peur, la crainte l'angoisse à ceux qui descendent ou bien à ceux qui restent au «seuil» de la porte, comme c'est le cas dans la chanson : *Elle est venue vers le*

¹⁹⁴ Tout ceci n'est pas sans similitude avec les contes de fées, où l'on distingue normalement trois chambres secrètes, correspondant à trois degrés d'initiation et possédant chacune ses serrures et ses clés d'argent, d'or et de diamant. Ce sont des lieux successifs d'initiation, où le myste est d'abord purifié (clé d'argent), puis instruit en vue de maîtriser les forces de la nature (clé d'or), enfin illuminée par la connaissance suprême et l'acquisition du pouvoir (clé de diamant).

¹⁹⁵ 6^{ème} chanson du 2^{ème} recueil : «Neuf chansons de la trentaine».

¹⁹⁶ Sélysette, dans *Aglavaine et Sélysette*, se jettera du haut de la tour du château en victime oblatrice- offrant sa vie en sacrifice. Elle seule possédait les clefs de la tour et du mystère, celles que l'on avait perdues.

¹⁹⁷ Maurice Maeterlinck, *Aglavaine et Sélysette*, op. cit.

*palais*¹⁹⁸. Reflétons un peu à propos du message des deux derniers paragraphes de la chanson :

«Elle descendit vers l'inconnue,
- Prenez garde, on y voit à peine –
Elle descendit vers l'inconnue,
L'inconnue embrassa la reine,
Elles ne se dirent pas un mot
Et s'éloignèrent aussitôt.

Son époux pleurait sur le seuil
- Prenez garde, on y voit à peine –
Son époux pleurait sur le seuil
On entendait marcher la reine
On entendait tomber les feuilles.»

On pressent que c'est la mort qui est survenue quérir la reine et que celle-ci l'attendait, puisque sans que personne ne le lui dise, elle marche dans sa direction, de plus elle ne répond pas aux questions que son époux lui fait. Elle va descendre calmement vers «l'inconnue», qui la reçoit de bras ouverts et elles vont s'éloigner, encore une fois sans dire un mot. Cette descente vers l'Inconnu, ne provoque aucun tourment à la reine, bien au contraire, elle est imprimée d'une grande sécurité et peut-être même d'une véritable joie. Ainsi, le palais fournit non seulement un cadre au rêve en facilitant le passage du quotidien dans l'irréel, mais il est avant tout symbole: il est l'expression de l'irrationnel, du mystère et de l'âme. Du reste, ce rêve de merveilleux, Maeterlinck ne devait-il pas le réaliser dans le fabuleux château d'Orlamonde, lors de son dernier séjour au bord de la Méditerranée, qu'il acquiert à la fin de l'année 1930¹⁹⁹. C'est dans ce décor à la fois fastueux et fantastique que sera déposé, quelques années plus tard, en 1949, le corps incinéré de l'auteur, dans un petit coffret de chêne. Étape ultime de la longue marche vers la sagesse, d'un auteur qui a passé quatre-vingt-sept ans à attendre la mort. Le palais n'est, donc, pas pour le Gantois, un simple motif littéraire, mais il correspond au plus profond de son être.

¹⁹⁸ 9^{ème} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons»

¹⁹⁹ Situé au pied du mont Boron (Nice), le château Castellamare – un casino inachevé pour cause de faillite – a été rebaptisé Orlamonde par Maeterlinck, nom repris à la septième chanson de ses *Douze Chansons*.

Au contraire, quand les jeunes filles rejoignent le sous-sol: les grottes. Leur ingressio suppose une progression vers un savoir occulte ou les profondeurs de l'inconscient. Cette progression revêt, vraisemblablement, un aspect négatif : la descente, la chute, le retour au terre à terre et même au souterrain, engendrant la peur, la crainte l'angoisse à ceux qui descendent. En effet, *Les sept filles d'Orlamonde*²⁰⁰ après avoir, avec «leurs sept lampes d'or», cherché les portes sur les tours et dans les quatre cent salles, vont descendre aux «grottes sonores». Elles vont y trouver une clef d'or «sur une porte close». Les jeunes filles sont impuissantes car elles «voient l'océan par les fentes» et ont peur d'ouvrir l'embrasement. Elles «frappent à la porte close/ sans oser l'ouvrir». Elles ne vont pas le faire de «peur de mourir»...

1.2. La grotte sonore

«C'est au plus profond de ce refuge
que l'âme allume le feu intime de sa joie.»²⁰¹

Archétype de la matrice maternelle, la grotte figure dans les mythes d'origine de la renaissance et d'initiation de nombreux peuples. En effet, de nombreuses cérémonies d'initiation commencent par le passage de l'impétrant dans la caverne ou une fosse: c'est la matérialisation du *regressus ad uterum* défini par Mircea Eliade²⁰². Ce lieu normalement souterrain et rupestre, au sommet voûté, plus ou moins enfoncé dans la terre ou la montagne, plus ou moins obscur, est aussi symbole de l'inconscient et de ses dangers, souvent inattendus. Un aspect symbolique se dresse à propos de la caverne, bien plus tragique: c'est un antre, une cavité sombre, région souterraine, aux limites invisibles, abîme redoutable, qu'habitent et d'où surgissent les monstres. D'un autre côté, la caverne est aussi considérée, curieusement, comme un gigantesque réceptacle d'énergie, mais une énergie tellurique et non point céleste. Aussi a-t-elle joué, et joue-t-elle, un rôle dans les

²⁰⁰ 7^{ème} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons».

²⁰¹ Maurice Maeterlinck, *La Sagesse et la destinée*, op. cit., p. 89.

²⁰² C'était notamment le cas dans le rituel éleusinien où, la logique symbolique étant rigoureusement transcrite dans les faits, les initiés étaient enchaînés dans la grotte; ils devaient s'en échapper pour gagner la lumière.

opérations magiques. Elle fait communiquer le primitif avec les puissances, les divinités résidant à l'intérieur de la terre de la mort et de la germination. Les historiens de la magie pensent que la disposition quasi circulaire de la grotte, sa pénétration souterraine, l'enroulement de ses couloirs évoque celui des entrailles humaines, en a toujours fait un lieu de choix pour les pratiques de la sorcellerie. La caverne remplit à cet égard une fonction analogue à celle de la tour et du temple, en tant que condensateur de forces magique ou extra-naturelle, mais il s'agit en elle d'effluves telluriques, de forces émanant des étoiles d'en bas et dirigées vers elles.

Les personnages des chansons parcourent la profondeur et cherchent la solitude dans les profondeurs, comme il semble en être le cas de cette jeune femme :

«Elle l'enchaîna dans une grotte,
Elle fit un signe sur la porte ;
La vierge oublia la lumière
Et la clef tomba dans la mer.»²⁰³

Maeterlinck se propose dans ses chansons de conquérir cette profondeur. Pour le Gantois, il s'agit de traverser la profondeur et d'en ressortir libéré. La grotte étant un lieu qui offre la jouissance d'une profondeur délivrée, d'une profondeur surgie. La grotte recueille une existence sans tout à fait la faire disparaître. Dans la sédimentation de ses boues ou dans la paix de ses eaux internes, elle couvre les germes du futur. Toutefois, sa protection ne dégénère jamais en étouffement et la grotte relève toujours d'un climat de porosité, d'humidité heureuse. Dans les meilleurs cas, elle évoque la libre mollesse d'un monde originel ou les images d'une rondeur maternelles, d'un univers-berceau. Ainsi, bien que la porte de la grotte soit close, elle a un signe et la grotte est, de plus, d'un accès aisé, car elle est de plain-pied avec la mer, avec le monde : «Ils la cherchèrent, ils la trouvèrent / ils se glissèrent entre les pierres / Et éclairèrent les rochers». C'est un lieu à la fois protégé et ouvert. N'importe qui peut y descendre, y renaître. Pourtant quelques uns ont peur et ne comprennent pas ce qu'ils voient : «Un soir, un passant passe encore, /In ne comprend pas la clarté / Et n'ose s'en approcher [...] Il se détourne et passe encore.»²⁰⁴

²⁰³ 1^{ère} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons».

²⁰⁴ 2^{ème} chanson du dernier recueil : «Treize chansons de l'âge mûr».

Pour ce jeune homme, la descente dans une grotte revêt un aspect négatif. Cette descente, cette chute, ce retour au terre à terre et même au souterrain engendre la crainte et l'angoisse. Au contraire, pour la jeune fille, la grotte est un lieu de sécurité, d'où elle peut renaître, s'y présentant à la fois dans le mystère de sa conservation et de sa germination, de son possible surgissement. La grotte est, donc, un site d'où elle peut ressusciter. Par ce retour à l'origine, cette espèce de renaissance, elle va accéder à la maturité. C'est un lieu de l'identification.

Pour certaines jeunes filles, les souterrains et les corridors vont offrir joie, plaisir et sécurité :

«Trois princesses m'ont embrassé
La première dans les souterrains
J'ai vu tomber des pierreries
Sur mes lèvres et sur mes mains.

Trois princesses m'ont embrassé
La seconde dans les corridors
Le soleil mange nos baisers.
J'ai vu qu'il faisait beau dehors.»²⁰⁵

De même que dans de nombreux contes, où la vierge à conquérir habite une caverne, ici, les princesses à subjuguier sont dans des souterrains ou des corridors. Ce royaume de la nuit et du silence - où la notion de temps est absente - représente un lieu privilégié pour les épanchements de l'amour. C'est apparemment le cas de cette chanson, bien qu'elle termine, elle aussi, par la mort d'un personnage: «Trois princesses m'ont embrassé / La troisième au haut de la tour / J'ai vu la fuite de l'amour, /Et l'espace l'emporter sans retour.»

Remarquons que la dernière princesse est en haut de la tour, dans un endroit tout à fait inaccessible, puisqu'elle va disparaître, emportée «sans retour» dans l'espace. Ici, c'est la tour qui, paradoxalement, va provoquer la souffrance de celui qui reste, vu que l'amour fuit avec la princesse, emportée à jamais. L'ascension est patente ici des plaisirs terrestres - des pierreries des grottes, des baisers des jeunes filles, du soleil qui brille dehors - vers l'infini : les plaisirs célestes.

²⁰⁵ *Trois princesses m'ont embrassé*, 2^{ème} chanson du 2^{ème} recueil: «Neuf chansons de la trentaine».

Dans l'intégralité des chansons analysées, la grotte - fixée normalement près du palais, des prairies et du jardin - est tout d'abord un motif poétique. En effet, le monde souterrain va fournir à Maeterlinck un cadre pittoresque et propice. Pittoresque du fait de sa situation inhabituelle, de l'obscurité et du silence qui y règne en opposition au monde à ciel ouvert et propice aux initiations, à l'ensevelissement simulé, aux cérémonies, puisqu'elle représente un temple souterrain, qui garde les souvenirs de la période glaciaire, véritable deuxième naissance de l'humanité. La grotte constitue, ainsi, un univers à part, clos, fait pour l'isolement ou le rêve. C'est un lieu favorable à l'évocation de l'étrange, du merveilleux et de l'inquiétant: pour oublier le monde, *la vierge* est «*enchaînée*» dans la grotte. La grotte est, néanmoins, aussi, une sorte de Purgatoire, où la lumière n'est perçue que par reflet et les êtres que par leur ombre, où la vierge paraît attendre la conversion et l'ascension de son âme:

«Elle attendit les jours d'été :
Elle attendit plus de sept ans,
Tous les ans passait un passant.

Elle attendit les jours d'hiver :
Et ses cheveux en attendant
Se rappelèrent la lumière.»

Le caractère central de la caverne en fait le lieu de la naissance et de la régénération, de l'initiation aussi, qui est une nouvelle naissance. Elle est l'image du cosmos: son sol plat correspond à la Terre et sa voûte au Ciel. Et c'est pourquoi, cette jeune femme est «ensevelie» dans une grotte. Descendant, de cette forme, «aux Enfers», avant de s'élever vers le ciel. La caverne est, en effet, lieu de passage de la terre vers le ciel. Entrer dans la caverne c'est retourner à l'origine et, de là, monter au ciel, sortir du cosmos. Observons ce qui va se passer avec celle qui va sortir de «ses grottes»²⁰⁶ :

«Au sortir de ses grottes
Trois péchés aujourd'hui,
Au sortir de ses grottes
Le feu prit aux prairies

²⁰⁶ Cf. *Au sortir de ses grottes*, 8^{ème} chanson du 2^{ème} recueil: «Neuf chansons de la trentaine.»

Elle appela trois saintes,
Trois cents agneaux ont fuit
Elle appela trois saintes,
Trois saintes endormies.

Et trois mille brebis
(Attendez d'autres pluies)
Et trois mille brebis
Ont brouté l'incendie.»

Les cavernes joueront, de cette façon, un rôle assez comparable à celui des châteaux. Elles seront, elles aussi, des lieux d'initiation. Initiation manquée du jeune qui n'a pas compris ce qu'est vraiment l'amour et se montre incapable d'interpréter les signes qu'il voit, comme la chanson *Elle l'enchaîna dans une grotte*. Initiation réussie, en revanche, de celle qui réussit à en sortir *Au sortir de ses grottes*, que voilà désormais sur la bonne route - c'est l'affirmation d'une orientation fondamentale qui va désormais comme aimer la jeune femme vers un autre monde, l'autre monde. Ainsi, par sa sortie hors de la grotte, la jeune fille qui était prisonnière se libère. Cette irruption se donnant comme seconde naissance. Pourtant, la naissance à la seconde vie n'est pas suivie par un moment calme de la contemplation de l'espace, car les prairies prennent feu, les agneaux fuient, les trois saintes, n'entendent pas son appel... Et ce seront les brebis qui viendront l'aider en «broutant l'incendie». Cet espace «renouvelé» annonce par sa présence même la future objectivation des chemins et des promesses. C'est dans ces prairies de grande étendue où, rendue à sa liberté, la femme peut construire sa seconde existence. Il semble que ce soit en se faisant totalement créatrice d'elle-même, c'est-à-dire en intégrant le négatif de la vie antérieure à la pleine positivité de l'existence seconde, qu'elle va pouvoir intégrer, dans sa nouvelle vie, les herbes amères du passé, «les trois péchés aujourd'hui», bien qu'elle doive attendre «d'autres pluies». La seconde vie n'est pas la négation de la première vie, mais une véritable répétition créatrice qui a tout changé.

Rappelons que pour Platon, la caverne est un lieu d'ignorance, de souffrance et de punition, où les âmes sont enfermées ou enchaînées par les dieux. Le symbolisme de la caverne, pour cet auteur, comporte une signification cosmique éthique et morale. La caverne et ses spectacles d'ombres ou de marionnettes dessinent un monde d'apparences

agitées, d'où l'âme doit sortir pour contempler le vrai monde des réalités, celui des Idées. Les chansons citées plus haut font inévitablement penser à l'Allégorie de la Caverne: le chemin est rude qui, au sortir de l'obscurité, doit finalement permettre de hiérarchiser les ombres par rapport au Soleil. Il s'agit dans cette poésie d'une ascension, d'une ascèse. C'est, par ailleurs, dans les grottes que se trouvent les pierreries et l'or, ce dernier figurant dans presque toutes les chansons - source d'or, anneau d'or, couronne d'or, lampe d'or, bandeau d'or et clef d'or. Cette relation entre le souterrain et les trésors est amplement exploitée dans la littérature de Maeterlinck. La descente en soi, qui faisait l'objet de réflexions du *Trésor des Humbles*²⁰⁷, est immédiatement suivie par la nécessité de remonter à la surface du monde avec les trésors du «Bouddha» intérieur pour agir sur ce monde et le transformer. Tout le message de *La Sagesse et la Destinée*²⁰⁸ est centré sur la certitude d'une amélioration possible de la condition humaine, telle que l'envisage notamment le bouddhisme à travers la purification du *Karma*. Georgette Leblanc et le Mouvement Cosmique – auquel elle adhéra- influencèrent pareillement la formation de ce nouveau mythe humaniste progressive basé sur une confiance illimitée dans les forces intérieures de l'homme, mythe omniprésent dans le second théâtre.

Il ne faut pas oublier que Maeterlinck, lui-même, a exploité le thème du passage d'un monde à un autre dans ses œuvres dramatiques. L'idéal mystique inaccessible qui tue *Mélysande et Sélysette*²⁰⁹ finit par trouver une possibilité de survie à partir du moment où le divin descend de son piédestal, à partir du moment où la statue de la vierge prend vie dans la *Sœur Béatrice*. Au fil des œuvres de l'auteur, nous assistons à une espèce d'inversion du sens du sacré : alors que dans le premier théâtre, l'image du sacré était projetée, elle fait maintenant l'objet d'une introspection. Maeterlinck va jusqu'à reconnaître que ses premiers drames étaient imprégnés du vieux mythe du «Dieu des chrétiens» mêlé à celui de la «fatalité antique». Entre-temps, il a compris que ce qu'«on enlève aux cieux se retrouve dans le cœur de l'homme»²¹⁰. Il ne faut donc plus rechercher les réponses aux grandes questions ontologiques dans le monde extérieur, mais dans notre monde intérieur. Ces requêtes émanent de notre imaginaire et lui seul peut y répondre.

²⁰⁷ Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*, Paris, Fasquelle, Bruxelles, Éd. Labor, 1986.

²⁰⁸ Maurice Maeterlinck, *La Sagesse et la destinée*, Paris, Fasquelle, 1908.

²⁰⁹ Maurice Maeterlinck, *Mélysande et Sélysette*, Paris, Fasquelle, 1919.

²¹⁰ Maurice Maeterlinck, *Le temple enseveli*, Paris, Fasquelle, 1903.

Nous retrouvons dans les chansons l'image symbolique de la Mort, mais complètement dépouillée de la terreur fatale et injuste qu'elle imposait à *Maleine* ou à *Mélisande* (dans *Marie Magdeleine*, Jésus ressuscite Lazare et convertit *Marie-Magdeleine*). Les jeunes filles descendent sans crainte dans le souterrain, dont l'accès leur est défendu - la porte est fermée, et pour y voir clair elles se munissent de leurs lampes. Pour une seule fois, elles vont ressusciter, elles retrouvent la lumière²¹¹. D'autres cheminent paisiblement vers la mort en pénétrant dans les souterrains, en haut des tours, n'hésitant pas à s'y rendre malgré la fin qu'elles y prévoient. Il n'y a plus de Dieu tyrannique et injuste qui dominait le premier théâtre²¹². Le souterrain, le château des parents, la chambre, la tour apparaissent comme des refuges intimes, miraculeux qui abritent les jeunes filles de l'amour et les protègent de la mort.

1.3. La porte fermée

«Ils croient que rien n'arrivera parce qu'ils ont fermé la porte.»²¹³

Lieu de passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu, la lumière et les ténèbres, le trésor et le dénuement, la porte déballe sur le mystère. Mais elle a, dans les chansons de Maeterlinck, une valeur dynamique, psychologique, car non seulement elle indique un passage, mais elle invite à le franchir. C'est l'invitation au voyage vers un au-delà. En effet, le passage auquel elle invite est, semble-t-il, du domaine profane au domaine sacré. Le passage de la terre au ciel, de la caverne, par exemple, s'effectue, par la porte du soleil, qui symbolise la sortie du cosmos, au-delà des limitations de la condition individuelle. Et malgré la certitude de ne jamais arriver à «dévoiler» les grands mystères de l'au-delà, les personnages ne peuvent pas s'empêcher de s'interroger et

²¹¹ C'est le cas de la 8^{ème} chanson: *Au sortir de ses grottes* du 2^{ème} recueil: «Neuf chansons de la trentaine».

²¹² Dans les œuvres de cette période, le divin assume de plus en plus un visage humain. L'étude des philosophies orientales, qui ne conçoivent pas un Dieu supérieur à l'homme, mais un Dieu intérieur, a certainement contribué à accélérer cette évolution de pensée. Rappelons qu'à l'époque de *La Sagesse et la Destinée*, Maeterlinck et Georgette Leblanc semblent s'être intéressés au bouddhisme. Dans cette période, le dramaturge entra en contact avec Rudolf Steiner, qui fit monter *L'Intruse* à Berlin, en 1898. Or la théosophie de ce dernier se basait, à l'origine, sur l'enseignement des anciennes philosophies hindoues.

²¹³ Maurice Maeterlinck, *Trésor des Humbles*, op. cit., p. 89.

de vouloir ouvrir la porte, bien que souvent ils n'aient pas le courage de le faire. La porte du palais ou de la grotte est, elle également, un accessoire traditionnel du conte.

La porte évoque, de ce fait, une idée de transcendance, accessible ou interdite, selon que la porte est ouverte ou fermée, franchie ou simplement regardée. Ce n'est pas seulement une ouverture pratiquée dans un mur. Selon qu'elle est fermée à clef battante ou ouverte, une porte est, sans changer du tout de nature, présence ou absence, appel ou défense, perspective ou plan aveugle, innocence ou faute. C'est, par ailleurs, une porte étroite qui donne accès au Royaume des Cieux. La porte peut être, aussi, prise comme désignation symbolique du Christ lui-même, car il est la seule porte par laquelle les brebis peuvent accéder à la bergerie, c'est-à-dire au royaume des élus. Christ est lui-même, de par le mystère de la Rédemption, la porte par laquelle accéder au Royaume des Cieux: «Je suis la porte, si quelqu'un entre par Moi, il sera sauvé» (Jean 10, 9).

Dans la chanson *Elle est venue vers le palais*²¹⁴, très tôt, la mort vient chercher la reine dans le palais et l'attend devant l'embrasement, sans la franchir : «Elle est venue vers le palais / - Le soleil se levait à peine – [...] Elle s'arrêta devant la porte /- Le soleil se levait à peine -».

Puis la femme de la chanson *Elle a cherché l'amour*²¹⁵ rentre au palais, après avoir cherché, pendant trente ans, en vain l'amour dans des pays étrangers, sur terre, sur mer et dans les forêts. Elle y trouve un homme âgé qui frappe à sa porte.

«Elle revient au palais,
Un vieux frappe à sa porte.
Il a frappé si fort,
Avec un anneau d'or,
Qu'il a troué la porte.»

La porte marque la frontière entre le monde réel et le monde merveilleux, qui sépare le connu de l'inconnu, la vie de la mort, et encore le passé de l'avenir. Dans la chanson *Elle l'enchaîna dans une grotte* la porte de la grotte empêche la vierge de vivre dans le monde réel, qui va séjourner dans l'obscurité indéfiniment jusqu'à ce que quelqu'un vienne lui ouvrir la porte et qui va finir par oublier la lumière. De même, dans

²¹⁴ 9^{ème} chanson du 2^{ème} recueil: «Neuf chansons de la trentaine.»

²¹⁵ 1^{ère} chanson du 2^{ème} recueil: «Neuf chansons de la trentaine.»

les chansons *Vous avez allumé les lampes*, *Les sept filles d'Orlamonde* et *Vous avez allumé les lampes* on aperçoit «l'océan» ou «le soleil dans le jardin» à travers les fentes des portes. Tout un monde merveilleux et inaccessible.

Inversement, dans les chansons *Et s'il revenait un jour*, *Elle est venue vers le palais* et *Quand l'amant sortit* la porte sépare la vie de la mort. Toutefois, tout indique que dans le recueil «Neuf chansons de la trentaine», la porte a un rôle beaucoup plus réel, plus physique. Voyons comme exemple la chanson *La reine est en prison*, où nous trouvons une reine enfermée pendant sept années, car personne ne sait où sont les clefs :

«La reine est en prison.
Les portes sont fermées.
Ils ont perdu les clefs.
Elle attend sept années.»²¹⁶

Ensuite, dans *Ouvrez, mon père, ouvrez*, ce sont les jeunes filles qui ne peuvent pas aller au bal car elles sont cloîtrées dans une chambre. Cependant, elles voient la lumière, car la porte n'empêche pas totalement la lumière de pénétrer dans la salle. Elle va l'éclairer: «Ouvrez, mon père, ouvrez / La porte est éclairée / Et je vois la lumière»²¹⁷. Puis, la porte «devient noire», quand il est minuit, il est temps de dormir, elles doivent perdre leurs espérances car «il est trop tard» et «il faut [se] mettre au lit.» Ainsi, la porte barricade la femme, les jeunes filles dans une chambre ou une salle, les empêchant d'aller danser, elles y sont prisonnières²¹⁸. Et le verbe enfermer revient dans les chansons tel un leitmotiv obsédant, comme y résonne sans cesse le bruit sinistre des portes que l'on clôt ou que l'on verrouille. Maeterlinck dira «il n'y a rien de plus beau qu'une clef, tant qu'on ne sait pas ce qu'elle ouvre.» Ce dernier aspect nous fait immédiatement penser au théâtre maeterlinckien ou à *Serres Chaudes*, car le motif obsédant est la réclusion, l'enfermement.

Dans les deux chansons mentionnées plus haut, la porte toujours fermée est une sorte de mur infranchissable...Franchir la porte peut signifier changer de niveau, de milieu, de centre, et peut-être de vie. Et que nous le voulions ou non, il faut en arriver à un niveau d'interprétation quasi théologique qui est, pour le moins sous-jacent à tous ces récits

²¹⁶ 3^{ème} chanson du 2^{ème} recueil.

²¹⁷ 4^{ème} chanson du 2^{ème} recueil.

²¹⁸ Le motif de la prison est, par ailleurs, omniprésence, dans les œuvres médiévales, où normalement c'est une jeune femme qui se voit enfermée dans une chambre, séparée, ainsi, de celui qu'elle aime par *un haut mur*.

d'emprisonnement et de libération – une libération dont la joie éclate dans le feu d'artifice de ces verbes, comme dans la répétition insistante des mots *clarté* et *lumière*. Le seuil de l'embrasement est le passage entre l'extérieur (le profane) et l'intérieur (le sacré). Se placer sur le seuil, c'est se mettre sous la protection du maître de la maison et le franchir exige une certaine pureté de corps, d'intention, d'âme. C'est la frontière du sacré :

«Nous savons tous quelque chose à notre insu [...] Une main qui ne nous appartient pas, frappe ainsi, par moments, aux portes secrètes de l'instinct; - on dirait bien souvent les portes du destin, tant elles sont voisines.- On ne peut les ouvrir, mais il faut écouter avec soin Il y a peut-être, aux sources de ce malaise, un très ancien malentendu, à la suite duquel le théâtre ne fut jamais exactement ce qu'il est dans l'instinct de la foule, à savoir : le temple du rêve.»²¹⁹

De plus, «frapper à la porte» est une idée que Maeterlinck répète deux fois dans le deuxième recueil, «Neuf chansons de la trentaine»²²⁰. Premièrement, c'est un vieil homme qui frappe trente ans à la porte, avec autant de force, qu'il l'a trouée avec son anneau d'or (*Elle a cherché l'amour*). Il meurtrira vainement ses mains pendant trente ans, à la porte de fer, mais sera impuissant. Ses mains seront en sang. Puis, en deuxième lieu, c'est une femme qui frappe trente ans à la porte: *Elle a frappé trente ans*. Même si la porte va être ouverte pour trois fois : par son époux, sa fille et son fils, mais elle finira toujours par se refermée. À ce propos, on peut ajouter que le deuxième personnage se rattache au thème abordé, ci-contre, de la femme enfermée contre son gré. L'ouverture de ces portes pourrait symboliser le libre accès de la femme au monde dont elle est privée: le désert, le jardin vert, la mer...

Nous pouvons même entrevoir dans les deux derniers poèmes avancés un rapprochement aux portes des cieux - que Dieu déballe pour se manifester - ou bien aux portes de l'enfer, de la mort ou du séjour des morts, qui symbolisent un pouvoir redoutable de cet abîme dont on ne peut sortir, et dont le Christ se proclame le seul vainqueur : il en détient les clés.

²¹⁹ Maurice Maeterlinck, «Menus Propos : Le théâtre (Un théâtre d'Androïdes)», in *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, op. cit., p.83.

²²⁰ Dans la 1^{ère} et la 7^{ème} chansons du 1^{er} recueil: «Quinze chansons».

Pour s'arracher à ces prisons matérielles que sont les tours, les chambres et les cavernes, pour rendre inutile et dérisoire ces portes fermées, il suffit d'une fenêtre, d'une petite et étroite fenêtre ou bien une fente dans la porte qui permet de voir ce qu'il y a au-delà de la porte, ce que la porte empêche de voir: un jardin, la mer, etc. Ainsi, s'opposant au thème de la prison, largement représenté dans ces chansons, apparaît le motif de la fenêtre. La fenêtre est l'ouverture, au sens propre comme au sens figuré, qui rompt l'isolement et permet la communication, la libération. Elle est incontestablement le symbole antithétique de celui de la claustration. La fenêtre est ici moyen d'évasion. Convoquons, pour cela, la vision de Baudelaire par rapport au symbolisme inhérent aux fenêtres. Pour cet auteur:

«Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.»²²¹

1.4. Les profondeurs de l'eau

«Et dans l'eau de la mort
Ils sombreront aussi...»²²²

Tout naturellement les thèmes de la grotte et de la porte nous mène à celui de l'eau. Par exemple, dans la chanson *Elle l'enchaîna dans une grotte*²²³ la grotte est près de la mer, où est tombée la clef:

«Elle l'enchaîna dans une grotte
Elle fit un signe sur la porte

²²¹ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, tome I, préface, présentation et notes de Marcel Ruff, éditions du Seuil, Paris, 1986, p.339.

²²² 3^{ème} chanson du 3^{ème} recueil: «Treize chansons de l'âge mûr».

²²³ 1^{ère} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons».

La vierge oublia la lumière
Et la clef tomba dans la mer.»

Ainsi, la clef, qui mure la vierge dans la grotte, est tombée dans les profondeurs de la mer. C'est bien souvent au bas des mers et de l'eau que se trouvent les clefs, qui ferment les portes. Nombreux sont les exemples de chansons qui mettent en scène cette situation, comme le fragment de la chanson *Elle a frappé trente ans*²²⁴ : «Elle a frappé trente ans / Á la porte de fer / - Les clefs sont mortes au fond des mers – / à la porte de fer»

C'est aussi au fond de l'eau que tombent les anneaux d'or ou les couronnes d'or. Observons la chanson *Dernière chanson de Mélisande*²²⁵:

L'eau qui pleure et l'eau qui rit,
L'eau qui parle et l'eau qui fuit,
L'eau qui tremble, dans la nuit...

L'anneau glisse et l'anneau luit
L'anneau trouble l'eau qui fuit
L'anneau tombe dans la nuit...

L'anneau tombe et la couronne
- Que les anges nous pardonnent -
La couronne tombe aussi
Dans l'eau froide et dans la nuit...

Curieusement, ce motif de l'anneau d'or qui déchoit dans l'eau est récurrent dans toute l'œuvre du Gantois. En effet, dans *Onirologie*, Annie, l'amie du narrateur, l'a emporté dans un bois, au bord d'un bassin où elle a laissé choir son anneau d'or. Et «elle éveilla une autre et étrange elle-même en le reprenant à travers l'eau froide?»²²⁶. Le narrateur rêve, ensuite, qu'il meurt au fond d'un puit et qu'il est sauvé grâce à un geste analogue à celui d'Annie à la fontaine [...] «par un bras nu qui sortait de l'eau»²²⁷. Plus tard, grâce à des documents de famille, le narrateur apprend que son rêve renvoyait à un

²²⁴ 7^{ème} chanson du 2^{ème} recueil: «Neuf chansons de la trentaine».

²²⁵ 5^{ème} chanson du 3^{ème} recueil.

²²⁶ Maurice Maeterlinck, *Onirologie*, in *Introduction à une psychologie des songes et autres récits*, 1886-1896, op. cit., p. 27.

²²⁷ *Idem, Ibidem*, p. 30.

événement réel, qui remontait au cinquième mois de sa vie et dont il avait inconsciemment gardé la mémoire. Il est effectivement tombé dans un puits et sa mère l'a sauvé *in extremis* de la noyade. Les images du rêve qu'il a fait plus de dix-sept ans après subsisteraient comme l'unique lambeau de souvenir qui lui restait de sa petite enfance, et dans le visage de femme, curieusement semblable à celui d'Annie, qu'il a entr'aperçu, il lui faudrait reconnaître les traits de sa mère. Lors d'une visite sur les lieux du drame, il discerne plusieurs détails du décor de son rêve. Restent d'inévitables énigmes inexpliquées. Il en conclut que «cette nuit il avait communiqué, sans intermédiaire, avec l'invisible et l'inexplicable, et [son] âme en est demeurée pâle et malade et sujette à toutes les inquiétudes et à tous les effrois»²²⁸.

En outre, le symbole récurrent chez Maeterlinck est encore la métaphore, l'équivalent graphique et phonique de l'«agneau» - traduction française du diminutif employé par la mère du narrateur dans *Onirologie*, pour désigner son fils au moment de sa chute dans le puit²²⁹. Maeterlinck s'y souvient peut-être d'un incident semblable, la noyade dans le canal de Terneuze à laquelle il a échappé de justesse²³⁰. Cette plongée vers les origines a ouvert à l'auteur une perspective sur les mystères de la naissance et de la vie embryonnaire, sur l'avant-naître et l'«existence pré-embryonnaire», inconnues et peut-être antérieures.

Il est à noter que chez l'auteur les deux événements : irruption brutale de la vie et incursion foudroyante de la mort furent assez rapprochés. En effet, c'est âgé de quelques années à peine que le jeune Maeterlinck faillit se noyer à deux reprises²³¹. Ainsi, dès son plus jeune âge, il a pu expérimenter ses limites existentielles dans cette double noyade.

²²⁸ *Idem, Ibidem*, p. 33.

²²⁹ Les puits concrétisent plastiquement la profondeur de nos origines : dans ses eaux insondables, nous lisons le mystère de nos très lointains commencements et qui sait de notre existence prénatale, où nous participons à l'illimité, et dont nous avons perdu en partie le souvenir. Dans *Onirologie*, selon Christian Lutaud, Maeterlinck «utilise à fond cette valeur archétypale du puits, comme souvenir vers la plus lointaine enfance, puisque c'est en rêvant à sa noyade manquée au fond d'un puits que le narrateur peut sonder la mémoire perdue de sa petite enfance, et finalement, au terme du récit, retrouver le secret de ses origines.» (in «Anneau d'or / Agneau mort : noyade ...ou naissance traumatisante ?», in *Présence /absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 septembre de 2000, Bruxelles, 2002. p. 152)

²³⁰ On rapprochera aussi le récit de cet incident d'un argument de nouvelle noté pendant la rédaction de *Sous verre* : la noyade d'une petite fille dans un tonneau où sa mère a rincé sa lessive. (vide *Bulles bleues*, p. 37-39 – 13/17 – VIII-86).

²³¹ À ces deux noyades de Maeterlinck racontées dans *Bulles Bleues*, il faut ajouter la mort de son frère cadet, Oscar, à l'âge de 21 ans, noyé lui aussi. Cette mort qui a inspiré l'article intitulé «Les jeunes Morts», repris dans *le Trésor des Humbles*, *op. cit.*, p.35.

Dans la chanson *Elle a frappé trente ans*²³², nous apprenons à travers le refrain - répété cinq fois - que «les clefs sont mortes au fond des mers». Elles sont, en conséquence, perdues pour toujours, inaccessibles. Pour cela, la femme peut frapper à la porte de fer, pendant trente ans, elle ne sortira pas. Bien qu'elle implore la porte, «ils la refermèrent». Elle n'a pu apercevoir «un grand désert» - quand son époux ouvre la porte, «un jardin vert» - quand se fut sa fille- et «la mer» avec son fils. Elle doit vivre éternellement enfermée ou bien elle doit mourir tout comme les clefs sont mortes²³³.

De ce fait, nous ne pouvons manquer d'être sensible, dans ces chansons à l'importance que revêt l'élément liquide sous ses formes distinctes. Il s'agit de rivières et de fontaines, que les personnages cherchent à traverser et qu'ils côtoient. Comme une invitation à pratiquer une sorte de rite purificateur, car la source similairement à la fontaine est symbole de la régénération, du perpétuel rajeunissement et de la purification. L'eau de la fontaine et de la source - masse indifférenciée - représente l'infini des possibles, contenant tout le virtuel, l'informel, le germe des germes, toutes les promesses de développement, mais aussi toutes les menaces de résorption. Subséquemment, l'eau peut être envisagée sur deux plans rigoureusement opposés - mais nullement réductibles - et cette ambivalence se situe à tous les niveaux. Elle est source de vie et source de mort, créatrice et destructive. Dans le Nouveau Testament, l'eau est devenue symbole de l'Esprit, elle purifie, rajeunit et introduit dans l'éternel. L'eau du baptême lave des péchés et elle n'est conférée qu'une seule fois, car elle fait accéder à un autre état : celui de l'homme nouveau. L'eau baptismale conduit explicitement à une nouvelle naissance, elle est initiatrice. C'est le cas, à l'évidence, des «princesses à jeun»²³⁴, lesquelles vont boire à la fontaine. Sont-elles à jeun, car elles sont pures et innocentes -et pour cela, elles peuvent accéder au Paradis terrestre: à la fontaine, à l'herbe heureuse - ou sont-elles à jeun car elles n'ont jamais aimé ?

«Les princesses à jeun
Vont boire à la fontaine.

La plus grande dit enfin :

²³² 7^{ème} chanson du 2^{ème} recueil: «Neuf chansons de la trentaine»

²³³ Dans cette chanson, on note la personnification des clefs et des portes, les premières sont mortes et on implore aux deuxièmes.

²³⁴ *Les princesses à jeunes* dernière chanson du 2^{ème} recueil: «Neuf chansons de la trentaine».

Qu'y a-t-il sur la route ?
L'herbe est heureuse enfin
C'est un agneau qui broute.»

Puis, les trois princesses invitent un inconnu, un chevalier qui parade à se baigner dans l'eau pure de la fontaine : «La plus jeune dit alors / C'est un cheval qui passe / Chevalier qui passez / Voulez-vous vous baigner ?». Le cadre initial de pureté et d'innocence va être troublé par l'inconnu, puisque la troisième princesse, la «plus belle», sans rien dire, s'approche du bord de la fontaine et sourit: «Et chaque fois qu'elle sourit / Tombent des anneaux d'or». Cette rencontre amoureuse n'est présente que dans cette chanson, ce qui nous rappelle la pastourelle, un genre poétique médiéval qui figure une chanson dialoguée, dans laquelle le galant de classe élevée, le chevalier, tente - avec plus ou moins de succès - de séduire une bergère. De plus, on se rappelle sans grande peine de l'un des thèmes, mineurs, sans doute, mais bien sérieux de la lyrique médiévale: *La fille à la fontaine*. Il faut remarquer aussi que le cadre agreste et bucolique, le lieu même où nous assistons à la scène possible de séduction - près d'une fontaine, semble se situer dans un espace ouvert : la campagne, alors que le lieu de rencontre avec la mort se place toujours dans un espace clos : la tour, la chambre, la grotte.

Dans la chanson, *Elle l'enchaîna dans une grotte*²³⁵ Maeterlinck va faire référence à un autre élément liquide : la source d'or. Alors que la jeune fille attend qu'on vienne la «délivrer», un passant, qui défile, tous les ans, près de la grotte, voit la clarté qui jaillit de la grotte. Il croit que cette clarté est un signe étrange, «une source d'or», un jeu des anges, mais de peur il n'ose pas s'en approcher.

«Un soir, un passant passe encore,
Il ne comprend pas la clarté
Et n'ose en approcher

Il croit que c'est un signe étrange
Il croit que c'est une source d'or.
Il croit que c'est un jeu des anges
Il se détourne et passe encore...»

²³⁵ 1^{ère} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons».

La mer apparaît alors comme le symbole de l'Inconnu - que les femmes aspirent à connaître. En effet, elles veulent connaître un peu ce qui existe hors de la grotte, des murailles des châteaux, des palais, où est tombée la clef. Elles ne parviennent pas, car on les empêche ou car elles trouvent que c'est inutile.

Mais l'élément liquide, ce n'est pas seulement la fontaine ou la source, c'est, bien d'avantage encore et plus fondamentalement, la mer. La mer, élément primordial - dans tous les sens du terme - est un lieu privilégié de toutes les morts et de toutes les renaissances. La mer est l'image de la vie et de la mort aussi, car tout jaillit de la mer et tout y retourne. Il suffit de voir la place qu'elle tient dans de nombreuses chansons – et l'on pense ici à la chanson «Ma mère, n'entendez-vous rien?»²³⁶. La mer représente le mystère, l'obscur, l'invisible, l'au-delà. Pour la jeune fille, l'eau de la mer évoque des puissances informes de l'Inconnu: «Ma mère n'entendez-vous rien ? / Ma mère on vient m'avertir... [...] Ma mère il faut prendre garde... [...] Ma mère, est-ce un grand danger ? [...] Ma mère, c'est quelqu'un qui entre [...] Ma mère, Elle parle à voix basse...» [...] Ma mère, Elle prend les étoiles!... [...] Ma mère, Elle frappe aux fenêtres... [...] Ma mère, on n'y voit plus clair... [...] Ma mère, je l'entends partout...». Au contraire, pour la mère rien d'anormal ne se passe en mer : c'est un grand navire, qui quitte le port avec son équipage. Pour cela, elle dira calmement : «Ma fille, donnez-moi vos mains./ Ma fille, c'est un grand navire... [...] Ma fille, ce sont ceux qui partent... [...] Ma fille, il va s'éloigner... [...] Ma fille, il a levé l'ancre. [...] Ma fille, ce sont ceux qui passent [...] Ma fille, c'est l'ombre des voiles. [...] Ma fille, il va vers la mer.» Ce n'est que juste à la fin, dans le dernier vers, que la mère s'aperçoit qu'elles dialoguent à propos de deux réalités différentes et alors elle demande à sa fille: «Ma fille, de qui parlez-vous?»

Le navire est pour la jeune fille symbole de voyage vers l'au-delà. Le passage de la vie vers la mort est, nous le savons, très souvent symbolisé par une rivière - la mort étant traditionnellement métamorphosée en une traversée - souvenons-nous du Styx et du Caron. Ici, nous ne pouvons que penser à la mort comme à un voyage. Ou peut-être s'agit-il d'une naissance, qui est bien une mort inversée, d'une traversée aquatique dans les limbes. Il en va de même dans les chansons du dernier recueil «Treize chansons de l'âge mûr». À travers de nombreuses images suggestives, nous découvrons : un port rempli d'eau «de la

²³⁶ 11^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

mort» ; le port - où nous rentrerons «quand tombera la nuit» (*Le dernier port*²³⁷) et l'eau froide de la nuit, qui «pleure, rit, parle, fuit et tremble» («*La dernière chanson de Mélisande*»). La mer est, donc, un symbole apparemment ambivalent : symbole de mort, sans doute, mais également et principalement symbole de renaissance. Car comment pourrions-nous renaître sans passer d'abord par la mort, par un monde limité et clos où l'homme se débat en vain?

En définitive, l'élément liquide intervient, un peu partout dans les chansons sous la forme de la mer, de la source d'or et de la fontaine. Le monde aquatique occupe, ainsi, une place privilégiée dans les chansons. Du moins, il est, maintes fois, référé ou évoqué, tout au long des recueils analysés, en adoptant des interprétations qui le situent dans le plan du merveilleux et de l'irréel. Les significations symboliques de l'eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants : source de vie, moyen de purification et centre de régénérescence. Ces trois thèmes se rencontrent dans les chansons et forment des combinaisons les plus variées, en même temps que les plus cohérentes.

1.5. Le jardin de rêve ou le paradis terrestre

«Vous avez allumé les lampes
Oh ! le soleil dans le jardin !»²³⁸

Etroitement liés au thème du palais-château nous trouvons les prairies²³⁹ ou le jardin, remplis d'une «herbe heureuse» où broutent des agneaux ou des brebis, resplendissant de lumière et de vie. C'est un thème apparenté à celui de l'oasis et de l'île: fraîcheur, ombrage, refuge, etc. Normalement, il réunit ce qu'il y a de beau et d'exaltant dans le monde: fleurs, fontaines, montagnes, fleuves et chemins²⁴⁰. Par conséquent, un jardin merveilleux, pareil à celui du conte oriental, qui rappelle le thème du paradis ou celui de la nature magique des «Mille et une nuits» ou encore le «jardin d'amour»

²³⁷ 3^{ème} chanson du 3^{ème} recueil : «Treize chansons de l'âge mûr».

²³⁸ 12^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

²³⁹ La chanson *Les filles aux yeux bandés*, 4^{ème} chanson du 1^{er} recueil, Maeterlinck parle «des palais des prairies...».

²⁴⁰ Il peut réunir aussi les êtres redoutables, jusqu'aux monstruosité de la nature.

médiéval. Ce thème de caractère onirique a connu en Allemagne, quelques années plus tôt - entre 1795 à 1815 - une véritable mode, étant utilisé par la plupart des poètes. Dans ses chansons, Maeterlinck se sert du jardin en tant que décor approprié au merveilleux, il permet l'épanouissement des images de rêve en rendant crédible le fantastique. En voici une description des plus riches et des plus significatives :

«Les princesses à jeun
Vont boire à la fontaine.
[...]
L'herbe est heureuse enfin
C'est un agneau qui broute.
[...]
Chevalier qui passez
Voulez-vous vous baigner ?»²⁴¹

On dirait que Maeterlinck à travers cette image de la nature restaurée en son état original, nous convie à la restauration de la nature originelle de l'être, essentiellement quand la jeune fille invite le chevalier à se baigner dans l'eau pure de la fontaine. Ce vieil accessoire de la poésie et du conte contribue, de cette forme, à fixer les chansons dans un paysage de rêve. Cependant, ce jardin merveilleux n'est pas accessible à tout le monde. En effet, dans *Vous avez allumé les lampes*²⁴², le personnage voit le «soleil dans le jardin» à travers les fentes de la porte et dans *Elle a frappé trente ans*²⁴³, la femme enfermée ne voit «un jardin vert» que quand on lui ouvre la porte. Le scénario idyllique peut être détruit par l'unique présence d'un être humain, comme nous l'avons vu avec la chanson *Au sortir de ses grottes*. Quand la femme émerge des grottes et a accès au jardin, tout se modifie, le lieu magique est détruit, il brûle et les agneaux fuient. Seules les brebis vont lutter contre l'incendie : «Le feu prit aux prairies. [...] (Trois cents agneaux ont fui) [...] «Trois mille brebis/ Ont brouté l'incendie»²⁴⁴. On ne peut s'empêcher de faire ici référence au Jardin du Paradis, d'où l'homme a été expulsé à cause de ses pêchés. Ce jardin peut être, donc, interprété comme le symbole du Paradis terrestre, du Cosmos dont il est le centre, du Paradis céleste dont il est la figure, des états spirituels, qui correspondent aux séjours

²⁴¹ *Les princesses à jeunes*, 9^{ème} chanson du 2^{ème} recueil: «Neuf chansons de la trentaine».

²⁴² 12^{ème} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze Chansons».

²⁴³ 7^{ème} chanson du 2^{ème} recueil: «Neuf chansons de la trentaine».

²⁴⁴ 8^{ème} chanson du 2^{ème} recueil.

paradisiques. Sortir des grottes avec «trois péchés» va provoquer la destruction du jardin. Une fois de plus, notons l'intertextualité avec l'œuvre *Onirologie*. En effet, dans ce conte, Annie et le narrateur vont au fond du jardin, dans un bois ancien, profond et obscur, où l'on pouvait s'attendre à maintes aventures où l'habitude est d'y parler à voix basse.

S'opposant au jardin, la ville - qui n'apparaît qu'une seule fois dans *Les trois sœurs ont voulu mourir*²⁴⁵ - représente l'entassement, avec lequel contraste la solitude des lieux déserts. La recherche du désert, de la pénitence, de la mort, est semble-t-il ce que les trois sœurs désirent trouver. Cette chanson est particulièrement intéressante en ce qui concerne le point de vu des lieux, puisqu'elle est la seule qui nous propose simultanément quatre lieux: la forêt, la mer, la ville et l'île. De plus, c'est aussi la seule chanson qui fait dialoguer les personnages avec la nature, qui y paraît personnifié, la forêt sourit, la mer pleure, et la ville couvre les jeunes filles de baisers.

«Les trois sœurs ont voulu mourir
Elles ont mis leurs couronnes d'or
Et sont allées chercher leur mort.»

Elles cherchent leur mort, initialement, dans une forêt, puis, dans la mer, et ensuite, dans la ville, qui se trouve «au milieu d'une île». Et c'est dans cette ville et dans cette île qu'elles vont rencontrer leur vie, car : «la ville, s'ouvrant à l'instant / Les couvrit de baisers ardents, / qui leur montrèrent le présent». Ce faisant, les jeunes filles vont entrer dans un monde à part, un lieu merveilleux, peut-être réservé aux immortels, comme *A Ilha dos Amores* dans *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, ou un lieu enchanté, comme l'île de *Prospero*, dans *La Tempête* de Shakespeare, où tout les maux sont corrigés.

En effet, l'île, qui est un espace fermé, isolé, clos et coupé du reste du monde car on n'y parvient qu'à l'issue d'une navigation ou d'un vol, est, traditionnellement, un des lieux privilégiés de l'initiation. Elle est par excellence le symbole d'un centre spirituel primordial, un paradis terrestre. C'est aussi un monde en réduction, une image du cosmos, complète parfaite, parce qu'elle présente une valeur sacrale concentrée. C'est un lieu d'élection, de paix au milieu de l'agitation du monde profane, où les jeunes filles vont trouver refuge. Les jeunes filles s'y retirent pour s'isoler. Et c'est dans cet univers en miniature, sans doute, encore vierge qu'elles vont tout recommencer autrement. Elles vont pouvoir rencontrer une paix intérieure, atteindre une sagesse qu'elles n'avaient pas. Il y a

²⁴⁵ 14^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

là une exigence de non-retour à un désir secret, inconscient, car elles sont incapables de se satisfaire de leur condition humaine limitée et mortelle. Elles sont atteintes d'un malaise et vont s'isoler du monde, qu'elles cherchent à fuir. Elles cherchent dans un autre monde, l'Au-delà, la réponse à un mal de vivre en quête de sa guérison. Nous ne pouvons que comprendre ainsi cette envie d'entreprendre une quête si périlleuse qui mène inéluctablement à l'autre monde.

1.6. La forêt enchantée ou des «légendaires effrois»

«Les Français dans le salon, les Allemands dans la forêt, les Anglais dans le jardin, les Flamands dans la maison.»²⁴⁶

Si l'imaginaire de l'île est dominé par la clôture et l'isolement, celui de la forêt le sera par l'expansion et l'opacité. La particularité fantastique de la forêt est, en effet, de se présenter comme un espace sans limites et sans visibilité, l'espace de l'errance aveugle pour les personnages. Un lieu de passage et souvent un lieu d'épreuves et de danger, mais c'est aussi un lieu de silence, que n'atteignent ni les bruits de la civilisation ni le bavardage des hommes. C'est pourquoi la forêt est un lieu où le chevalier ne fait que passer et où les jeunes filles veulent aller pour s'y isoler. De plus, ce lieu de terreurs sans nom est l'endroit où tout devient possible, où la rencontre des êtres, que la raison et la logique refusent, apparaît normale, où les jeux infiniment variés et infiniment dangereux de la nature entraînent dans leur vertige les personnages et les noient dans leur fantastique extravagant. La forêt se présente de cette façon, dans les chansons, comme un espace sur lequel l'homme n'a aucune prise. Contrairement aux châteaux, que l'on peut prendre d'assaut et détruire et dont les enchantements maléfiques peuvent être abolis par le personnage élu, la forêt est un espace de résistance. Perçue dans son immensité, la forêt est une étendue sans frontières, dangereux. Un espace jalonné de périls, qui s'offre à la proue mais aussi au déchiffrement et au questionnement. S'engager dans la forêt, c'est donc, aller au devant du risque et du péril surnaturel, car ce décor – à peu près inévitable dans la littérature du

²⁴⁶ Maurice Maeterlinck, In *Cahier Bleu*, op. cit., f. 58.

Moyen âge – est un lieu où sont disposées toutes les merveilles. Un monde organisé de sorte occulte par une volonté supérieure, bénéfique, dont les dessins demeurent énigmatiques. Ce véritable canton magique, propice au merveilleux de l'amour, qui isole les personnages du reste du monde, est présent dans la chanson *Elle a cherché l'amour* :

«Elle a cherché l'amour
En pays étranger,
Elle l'a cherché sur terre,
Elle a cherché sur mer
Et au fond des forêts
[...]
Elle a cherché l'amour
Et ne l'a point trouvé.»²⁴⁷

La forêt germanique exerça sur Maeterlinck une grande fascination, comme le prouve les feuillets du *Cahier Bleu*, et constitue un aspect important de son image de l'Allemagne. Un lien étroit a été établi par Paul Gorceix entre la forêt germanique et le thème de la forêt qui revient dans l'œuvre de Maeterlinck, dans son drame et dans ses chansons. Pour cet auteur, la forêt prête aux pièces de théâtre, telles que *La Princesses Maleine* ou *Les aveugles* sa densité, sa couleur et son climat onirique. De même la densité de ses formes et l'obscurité qui y règne délimitent la zone de l'étrange. Lieu des épouvantes, elle est aussi celui du surnaturel, du fantastique, rappelant un peu les contes *Hänsel et Gretel* ou *Le Petit Poucet* de Perrault. Elle peut symboliser le monde du rêve, lui-même produit de l'inconscient. Incarnant un aspect de l'inconscient, dissimulant l'aventure de l'existence et de l'âme par son abîme empli de puissances obscures et murmurantes de voix. Forêt de l'étrange, primitive, originelle, comme dans la chanson *Vous avez allumé les lampes*²⁴⁸ :

«D'autres jours ouvriront les portes,
La forêt garde les verrous
La forêt brûle autour de nous,
C'est la clarté des feuilles mortes
Qui brûlent sur le seuil des portes...»

²⁴⁷ 1^{ère} chanson du 2^{ème} recueil. «Neuf chansons de la trentaine».

²⁴⁸ 12^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

Ici, elle isole du reste du monde et constitue un véritable lieu magique propice à l'effroi de la mort, quand elle garde «les verrous» des portes et «brûle». Séparant la maison du reste du monde, la forêt aide à constituer le vase clos et apparaît comme une atmosphère insolite, obscure et hostile. Initiatique, elle ramène l'individu au plus profond de lui-même et le place à son destin. Les personnages sont isolés, par elle, de la vie quotidienne, un peu comme des nombreux ermites, ces solitaires qu'affectionnent les romantiques allemands.

Pour Maeterlinck la forêt n'est pas un simple thème littéraire, mais prend le rôle d'une véritable «valeur»; elle est la source de l'instinct et le garant de la vitalité originelle. La forêt qui hante l'imagination du Flamand rappelle par bien des traits celle des grands romantiques allemands. C'est «*celle où se cache le mystère musical de la nature*», comme le disait si orgueilleusement Wagner. Tel que les châteaux, elle n'est jamais décrite, elle est toujours évoquée en quelques traits dans deux ou trois vers, elle est très présente ou sous-jacente. Bien que suggérée, son atmosphère est également dramatique. C'est la forêt des angoisses et des émerveillements qui s'emparent de ceux qui s'y égarent, la forêt de la rêverie. Les personnages des chansons vont être sensibles au mystère ambivalent de la forêt, qui est génératrice à la fois d'angoisse et de sérénité, d'oppression et de sympathie, comme toutes les puissantes manifestations de la vie :

«Les trois sœurs ont voulu mourir ~
[...]
S'en sont allées vers la forêt
[...]
La forêt se mit à sourire
Et leur donna douze baisers
Qui leur montrèrent l'avenir.»²⁴⁹.

Ainsi, la forêt - qui voisine souvent avec la mer ou le château - présente deux traits caractéristiques. Elle est associée à l'obscurité redoutable, inquiétante dans des chansons comme *Elle a cherché l'amour* ou *Vous avez allumé les lampes*, et antithétiquement, elle est bienfaisante dans *Les trois sœurs ont voulu mourir*²⁵⁰, puisqu'elle sourit aux jeunes

²⁴⁹ 14^{ème} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons».

²⁵⁰ Respectivement 1^{ère} chanson du 2^{ème} recueil. «Neuf chansons de la trentaine», 12^{ème} et 14^{ème} chansons du 1^{er} recueil.

filles. En outre, tout en étant moins fluide que la mer, moins obscure que la grotte, elle est fermée, enracinée, silencieuse, verdoyante, ombreuse, secrète, comme c'est le cas dans la chanson *Le chant des Platanes*²⁵¹:

«Ploc, Ploc, ploc !
dans notre grand silence,
La justice avance,
On entendra nos pas,
Et Dieu les comprendra...
[...]
Tramp, tramp, tramp !...
La hache nous abat
Mais ne nous vaincra pas,
Et l'homme est trop ingrat...
Il a fallu nous taire
Mais nous nous vengerons,
Nous le dévorerons
Lorsqu'il sera sous terre.»

En ascension vers le ciel, l'arbre évoque tout le symbolise de la verticalité et sert aussi à symboliser le caractère cyclique de l'évolution cosmique : la mort et régénération. L'arbre met aussi en communication les trois niveaux du cosmos : le souterrain, par ses racines feuillant les profondeurs où elles s'enfoncent ; la surface de la terre, par son tronc et ses premières branches ; les hauteurs, par ses branches supérieures et sa cime, attirées par la lumière du ciel. L'arbre est considéré - en tant que symbole de vie - comme un lien, un intermédiaire entre la terre où il plonge ses racines et la voûte du ciel qu'il rejoint ou touche de sa cime. Dans la chanson citée l'arbre a un rôle très curieux : il va se venger de tous les maux que l'homme lui a fait. À ce stade, il ne nous semble pas artificiel de vouloir déterminer un rapport d'opposition entre l'arbre et l'homme car, quand l'homme sera mort, il entendra, enfin, les pas de l'arbre – lui étant sous terre et l'arbre au-dessus de la terre.

En somme, nous pouvons dire que les chansons nous apparaissent de nature dialectique. Les poèmes nous livrent leur signification profonde lorsque nous les considérons comme mûs par deux impulsions antinomiques; celle du dedans – monde

²⁵¹ 12^{ème} chanson du 3^{ème} recueil: «Treize chansons de l'âge mûr».

abrité, clos, refuge, mais aussi en même temps prison – et celle du dehors, monde exposé aux dangers de toutes sortes, mais ouvert à tous les possibles. À cet intérieur protégé répondent les éléments symboliques déjà dénombrés: salle, porte close, lampe, fenêtre, chambre. Un autre groupe d'images suggère, de son côté, plus indirectement ou non, la clôture, tels que l'île, les tours, les grottes, le jardin, et surtout les forêts. Enfin, une troisième constellation d'images suggère l'intérieur, celle qui se rapporte à l'élément liquide: la fontaine et la mer, puis l'île et encore une fois la grotte, comme espace de sécurité et d'abri pour celles qui y entrent. C'est un monde-refuge, sécurisant pour tous ceux qui le cherchent, en raison de l'isolement qu'évoquent les dangers des forêts.

Le paysage apparaît, ainsi, non plus comme simple décor subordonné au drame, mais il est lui-même «état d'âme», comme le défend Paul Gorceix, dans son œuvre *«Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck»*²⁵², et représente plus généralement chez le poète une des formes privilégiées de l'expression symbolique. Dans les chansons, il contribue à faire naître une dimension en profondeur, en intériorité, grâce à laquelle nous entrevoyons l'omniprésence de l'invisible, de l'Inconnu. En effet, chez Maeterlinck, cet univers touffu se prête admirablement à symboliser les profondeurs de l'invisible et leur inépuisable richesse. Il possède un pouvoir magique et sert à suggérer l'inépuisable richesse de l'inconscient. Les terreurs de la forêt, comme les terreurs paniques, seraient inspirées par la crainte des révélations de l'inconscient. La forêt est l'indispensable élément du paysage intérieur. Par ces singulières images, Maeterlinck nous mène au cœur de son propre psychisme. La forêt y possède un pouvoir magique et sert à suggérer l'inépuisable richesse de l'inconscient, la seule source d'inspiration artistique valable aux yeux du symboliste. Indispensable élément de son paysage intérieur, elle est de surcroît un point de contact original entre le génie du romantisme allemand et la sensibilité du Belge.

²⁵² Paul Gorceix, *op. cit.*, p. 250.

2. Des personnages angoissés...

«[Mon cœur] vit dans l'autre monde, / mais il y meurt aussi...

Il meurt dans l'autre monde / sans vivre en celui-ci...»²⁵¹

Et c'est parmi ce paysage étrange, cet univers à part, clos surtout, que se meuvent des personnages toujours étranges. Comme dans la «sphère magique» du conte que Maeterlinck a recréé, les lois de l'espace et du temps perdent leurs valeurs. En effet, lieu et temps sont indéterminés. Ils ne sont jamais mentionnés, de façon à souligner leur éloignement et leur irréalité. Maeterlinck accentue, de cette forme, le caractère exceptionnel du paysage, plus idéal que naturel, situant tous ses personnages dans un monde au-delà de la réalité : le nul temps. Dans ses chansons, nous venons de le voir, Maeterlinck se passe presque totalement d'éléments extérieurs: le symbolisme très discret des grottes; des tours, de leur forme circulaire; de la mer, suffit à suggérer l'intemporalité de la situation.

Placés hors de l'espace et du temps, les personnages éprouvent de l'angoisse. «Mon enfant j'ai peur»²⁵², «Prenez garde, on y voit à peine»²⁵³ deviennent une sorte de refrain que les personnages répètent tout au long des chansons ou qu'ils reprennent avec d'autres mots, toujours en proie à la même anxiété «Que faut-il lui dire?», «Que faut-il répondre?»²⁵⁴. Les interrogations tourmentées: «Où allez-vous, où allez-vous ?»²⁵⁵ ou les expressions d'étonnement : «Que faites-vous ici?»²⁵⁶ ou encore de découragement: «Je ne sais pas où elle est»²⁵⁷, «La porte devient noire /Et nous mourrons ce soir...»²⁵⁸ deviennent des espèces de cris d'épouvante: «Encore un an qui tombe (...) dans ma tombe»²⁵⁹ - le dernier recueil lance dans ses courtes chansons plusieurs de ces cris - pour aboutir à la ferveur

²⁵¹ *Mon cœur était là-bas*, 7^{ème} chanson du 3^{ème} recueil : «Treize chansons de l'âge mûr».

²⁵² *On est venu dire*, 6^{ème} chanson du premier recueil : «Quinze chansons».

²⁵³ *Elle est venue vers le palais*, 9^{ème} chanson du premier recueil.

²⁵⁴ C'est deux expressions sont retirées de *Et s'il revenait un jour*, la 2^{ème} chanson du premier recueil: «Quinze chansons».

²⁵⁵ *Elle est venue vers le palais*, 9^{ème} chanson du premier recueil.

²⁵⁶ *Elle a cherché l'amour*, 1^{ère} chanson du 2^{ème} recueil : «Neuf chansons de la trentaine.»

²⁵⁷ *La Reine est en Prison*, 3^{ème} chanson du 2^{ème} recueil.

²⁵⁸ *Ouvrez, mon père ouvrez*, 4^{ème} chanson du 2^{ème} recueil .

²⁵⁹ *Dernier cri*, 13^{ème} chanson du 3^{ème} recueil .

d'une prière: «À toute âme qui pleure, / À tout pêché qui passe, / J'ouvre au sein des étoiles
/ Mes mains pleines de grâce.»²⁶⁰

Le malaise des personnages est, aussi, visible quand ils doutent parfois non seulement de la réalité du lieu où ils se trouvent: «Il croit que c'est un signe étrange / Il croit que c'est une source d'or/ Il croit que c'est un jeu des anges»²⁶¹, mais aussi de leur propre réalité: «Ma fille, c'est l'ombre des voiles [...] / Ma fille, elles s'ouvrent peut-être...»/ Ma mère, on n'y voit plus clair.../ Ma fille, il va vers la mer,/ Ma mère, je l'entends partout... /Ma fille, de qui parlez-vous?»²⁶².

Ainsi, les personnages éprouvent avec beaucoup d'intensité l'angoisse de leur situation: ils ne connaissent pas l'endroit où ils se trouvent et ne savent même pas qui va leur ouvrir la porte. Et, bien qu'ils aient eu, un moment, l'espoir que quelqu'un puisse les découvrir, les chansons se terminent généralement sans qu'aucune lumière ne soit faite sur leur situation ou sur le moyen de retourner ou d'aller où ils veulent : la lumière, le bal, la tour. La terreur qu'éprouvent les personnages n'est pas éveillée ni soutenue par des éléments extérieurs. L'ambiance cauchemardesque est, donc, subtile dans les chansons, car elle n'y est pas créée par des effets d'un macabre facile: tout se passe à l'intérieur des personnages. Tout au long des poèmes, leur préoccupation consiste justement à fuir cette vie qui les attire et les effraye à la fois, pour se mettre à l'abri du danger qui les guette. Une personne les enferme dans une prison, une tour, une salle ou une grotte où les jeunes filles se savent condamnées à disparaître aux premières lueurs du jour, comme des fantômes au moment où leurs lampes vont s'éteindre. Obsédées par le présage de la mort et environnées d'apparitions étranges, ces jeunes filles ne s'évaderont jamais de leur tour ou de leur grotte, elles y seront prisonnières à tout jamais. La tension dramatique des chansons réside précisément dans la terreur grandissante qu'éprouvent les personnages, terreur d'avoir à sombrer dans l'Inconnu.

«Les sept filles d'Orlamonde,
Quand la fée fut morte,
Les sept filles d'Orlamonde,
Ont cherché les portes.
[...]

²⁶⁰ *Cantique de la vierge dans «Sœur Béatrice», 15^{ème} chanson du 1^{er} recueil.*

²⁶¹ *Elle l'enchaîna dans une grotte, 1^{ère} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons».*

²⁶² *Ma mère, n'entendez-vous rien ?, 11^{ème} chanson du 1^{er} recueil :«Quinze chansons».*

Arrivent aux grottes sonores

Descendent alors ;

Et sur la porte close,

Trouvent une clé en or.

[...]

Et frappent à la porte close,

Sans oser l'ouvrir...»²⁶³

Toujours en proie à la même anxiété, sachant que la mort les guette, les personnages reprennent souvent les mêmes mots. Voyons l'exemple de la chanson suivante:

«Les trois sœurs aveugles,

(Espérons encore)

Les trois sœurs aveugles

Ont leurs lampes d'or;

Montent à la tour,

(Elle, vous et nous)

Montent à la tour,

Attendent sept jours...

Ah! dit la première,

(Espérons encore)

Ah! dit la première,

J'entends nos lumières...

Ah! dit la seconde,

(Elle, vous et nous)

Ah! dit la seconde,

C'est le roi qui monte...

Non, dit la plus sainte,

(Espérons encore)

Non, dit la plus sainte,

Elles se sont éteintes...»²⁶⁴

²⁶³ *Les sept filles d'Orlamonde*, 7^{ème} chanson du 1^{er} recueil .

²⁶⁴ 5^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

Ce poème, composé de cinq strophes de quatre vers, est fondé sur la répétition systématique du premier et du troisième vers : «*Les trois sœurs aveugles*» et «*Montent à la tour*». Le deuxième vers, enfermé dans des parenthèses, fait alterner «*Espérons encore*» et «*Elles, vous et nous*» (tout deux repris 3 fois). Il scande la montée progressive de la peur, mais opère aussi un double déplacement. D'une part, nous assistons à la scène, étant en quelque sorte un voyeur ; d'autre part, nous sommes graduellement inclus dans le récit. Le drame qui touche les personnages nous englobant au fil même de notre lecture. Plus qu'une simple chanson, le poème est une lamentation, un chant funèbre lancinant, introduisant dans la répétition des variations tragiques qui, du coup, prennent toute leur portée. Dans un mouvement que Maeterlinck utilise fréquemment dans ses chansons, l'espoir se dissout peu à peu et laisse les personnages seuls face à l'insondable et à la Mort. Leur lampe d'or s'éteindra. Le dernier vers des différents poèmes est presque toujours une chute fatale et définitive : une lampe qui s'éteint, un passant qui passe. Chansons cruelles et désespérées.

En outre, ces chansons construites sur l'attente, l'inquiétude et la prémonition, suggèrent l'approche impalpable de la mort que pressentent les sœurs aveugles, les seules véritables «voyantes» des chansons, exactement comme l'aveugle de *L'Intruse*, pièce qui constitue le premier volet de ce que l'auteur désignera lui-même, dans une lettre du 18 novembre 1891, d'«une petite trilogie de la mort». Trilogie comprenant *Les Aveugles* et *Intérieur* - trois pièces abordent le même sujet. En effet, il y a une sorte de dénominateur commun: l'attente et l'expérience inopinée de la mort à l'intérieur d'une petite communauté repliée sur elle-même. Dans *Les Aveugles*, par exemple, la fatalité a frappé, à leur insu, des personnages qui, perdus dans une forêt, prennent conscience de la mort de leur guide et de leur sort inéluctable.

2.1. ...sans individualité...

Bien que toutes les civilisations accordent une importance primordiale à cette véritable définition d'un être que représente le nom qu'il porte, Maeterlinck a voulu que les personnages de ses chansons forment un agglomérat indistinct: ils n'ont pas de nom, pas d'identité. Tous ces personnages ne sont désignés que par leurs fonctions, dont ils sont, dans le contexte donné, les représentants typiques. Aucun d'entre eux ne se voit attribuer

un nom propre parce qu'aucun d'entre eux d'ailleurs n'a de véritable «personnalité». Ils ne sont pas sans intérêt pour autant. Ils sont même d'autant plus significatifs et exemplaires car ils échappent ainsi au risque de l'individualité et donc de l'anecdotique pour atteindre à une sorte de vérité permanente et fondamentale.

De ce fait, dans les chansons, les personnages doivent se satisfaire d'une simple appellation générique. Ce sont d'innombrables princesses, enfermées dans une tour, des jeunes filles encloîsurées malgré elles, des reines mal aimées, des sœurs aveugles, etc. Ce sont des personnages anonymes, sans doute, mais dont la fonction narrative est importante, puisqu'ils remplissent le plus souvent le rôle de reines et de princesses. Nous pensons que ce n'est pas un hasard si Maeterlinck ne les désigne que par leur relation parentale - le père, la mère, le fils, la fille ; leur âge - le vieux, les jeunes filles et l'enfant - ou par une «logique sociale» - la reine, la princesse, la religieuse - la *sœur de Dieu*, le roi, l'époux, l'amant, le pèlerin. Cette dénomination répétée sans cesse, tout au long des chansons, leur confère toute sa force et toute sa supériorité en relation au commun des mortels. En outre, ces reines, ces princesses, ces jeunes filles, ces sœurs, ce vieux et cet enfant, qui n'ont pas reçu de nom et ne sont qu'un élément de l'ensemble, répondent parfaitement à l'exigence des théoriciens symbolistes d'en finir avec l'individu²⁶⁵. En effet, ces personnages sont dénués non seulement d'individualité psychologique mais encore d'individualité tout court. Maeterlinck nous donne extrêmement peu d'éléments à propos de leur aspect physique: «les cheveux», «les yeux bandés» ou simplement les «yeux», les «lèvres», le «cœur», les «mains», «les couronnes d'or», «l'anneau d'or», «les pieds las», «des sandales» et un «bourbon». Le côté très peu descriptif de ces maintes indications dénonce le symboliste soucieux de profiter de ces quelques éléments pour en faire des symboles.²⁶⁶

²⁶⁵ Cependant, si l'absence de nom est très significative, Maeterlinck va aussi affirmer que le nom importe pour un personnage. Il dira: «Enlevez, par exemple, à Ophélie son nom, sa mort et ses chansons, comment la distinguerai-je de la multitude des autres vierges» (Jules Huret, *Conversation avec Maurice Maeterlinck I*, in *Introduction à une psychologie des songes et autres récits, 1886-1896, op. cit.*, p.155), ce qui peut nous aider à comprendre l'importance de l'unique nom que nous trouvons: Mélisande – nom introduit dans la 5^{ème} chanson du dernier recueil: «Treize chansons de l'âge mûr»: *Dernière chanson de Mélisande*. Le nom de l'héroïne de *Pelléas et Mélisande* et qui rappelle énormément *Mélusine*, personnage des légendes médiévales, fille d'une fée, qui voyait chaque samedi ses jambes se transformer en queue de serpent.

²⁶⁶ Maeterlinck fuira, ainsi, la surcharge d'éléments, que beaucoup reprochent aux symbolistes. Le temps, en effet, leur a donné raison car ces éléments, d'un descriptif à intention symbolique, produisent, bien souvent, l'effet contraire de celui que cherchait l'auteur: au lieu d'arracher la pièce à un temps donné, ils la situent dans un autre temps qui pour ne pas être réel, n'en est pas moins daté. C'est l'opinion que soutient Maria Teresa Rita Lopes à propos *Des Aveugles* de Maeterlinck, dans *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste, héritage et création* (Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1977, p. 185.)

L'un des procédés employés par le poète pour évoquer l'essence de l'humanité se trouve être la *dépersonnalisation du discours*. Il s'agit de réduire la présence du personnage à un simple pronom personnel ou à un pronom indéfini. Les meilleurs exemples nous sont fournis dans les trois premières chansons du premier recueil :

«**Elle** l'enchaîna dans une grotte,
Elle fit un signe sur la porte ;
La vierge oublia la lumière
Et la clef tomba dans la mer.

Elle attendit les jours d'été ;
Elle attendit plus de sept ans
[...]
Ils la cherchèrent, **ils** la trouvèrent
[...]
Un soir, un passant passe encore,
Il ne comprend pas la clarté»²⁶⁷

«Et s'**il** revenait un jour
Que faut-il lui dire ?
- Dites-lui qu'**on** l'attendit
- Jusqu'à s'en mourir...»²⁶⁸

«**Ils** ont tué trois petites sœurs
Pour voir ce qu'il y avait dans leur cœur»²⁶⁹

Il est inutile d'en citer davantage, car ces extraits sont assez significatifs. Il en ressort que par l'utilisation fréquente d'expressions telles que celles qui sont détachées plus haut, Maeterlinck réussit à exclure de l'énoncé toute détermination qui advient de la certitude. Les pronoms personnels «elle», «il» et «ils» apparaissent, dans les chansons, sans qu'aucun antécédent ne leur ait assigné auparavant un contenu référentiel. L'identité de leur référent demeure un mystère. Et si, dans un premier moment, nous serions à même de supposer que le «elle» de la première chanson s'identifie à la «vierge», une lecture plus attentive tâche d'annihiler toute certitude puisque le «elle» des deux premiers vers ne peut être le même des vers suivants. Comment pourrait-«elle» s'enchaîner dans une grotte et

²⁶⁷ *Elle l'enchaîna dans une grotte*, 1^{ère} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

²⁶⁸ *Et s'il revenait un jour*, 2^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

²⁶⁹ *Ils ont tué trois petites sœurs*, 2^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

faire un signe sur la porte, si «elle» est enfermée pendant sept ans dans la grotte ? L'imprécision sert là aussi à épanouir une atmosphère de mystère et d'étrangeté propice au statisme et à l'avènement final de l'«inommable».

En général, même les énoncés des personnages sont le constat d'une impuissance à connaître ou à révéler l'inexplicable :

«**On** est venu dire
(Mon enfant j'ai peur),
On est venu dire
Qu'**il** allait partir...»²⁷⁰

L'identification entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation est impossible dans ces textes, attendu que pour Maeterlinck la langue est constamment étrangère au sujet: «l'être du sujet ne passe pas dans l'usage du pronom personnel; au contraire, il se perd»²⁷¹. C'est pourquoi il accorde une attention particulière à la tournure impersonnelle et aux pronoms sujets *elle*, *il* et *ils*, qui s'accomplissent comme un pronom indéfini *on*. Ils dépersonnalisent le sujet, en le vidant de tout contenu personnel et en l'identifiant à l'universalité. De plus, les pronoms personnels neutres traduisent au mieux la passivité de ces êtres «androïdes», régis par des forces qui leur sont assurément supérieures. Ils ne sont plus les véritables agents de l'action.

«**Elle** est venue vers le palais
- le soleil se levait à peine –
[...]
On entendit marcher la reine
Et son époux l'interrogeait.
[...]
Quelqu'un vous attend-il là-bas ? »²⁷²

D'après l'archétype fourni ci-dessus, nous avons constaté que le poète glisse, dans les chansons, des pronoms ou le déterminant indéfini «quelqu'un» en vue de rendre davantage

²⁷⁰ *On est venu dire*, 6^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

²⁷¹ Maurice Maeterlinck, «Menus Propos II», in *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, op. cit., p. 38.

²⁷² *Elle est venue vers le palais*, 9^{ème} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons».

imprécis leur contenu sémantique. Avec la chanson suivante le procédé est identique, par l'utilisation de l'expression «une autre» :

«Mais quand [l'amant] rentra
(J'entendis son âme)
Mais quand il rentra
Une autre était là.»²⁷³

Toutes ces structures ont pour but de créer une certaine ambiguïté du poème et de rendre le personnage une sorte de non-personne. De ce fait, l'emploi de la tournure impersonnelle s'avère plus complexe qu'elle ne paraît à première vue. Tel que nous l'analyserons dans le prochain chapitre, l'indéterminé peut prendre une valeur «transcendante», lorsqu'elle se réfère à la non-personne.

En définitif, il semble clair que Maeterlinck veut attirer notre attention sur une tournure impersonnelle très suggestive, qui suscite ambiguïté au sein de l'énoncé. En effet, d'un point de vue strictement linguistique, le sujet de la construction impersonnelle se caractérise par la privation sémantique et référentielle. La structure impersonnelle prend la primauté au sein d'une esthétique qui vise à la suggestion et entend redonner sa place au silence, d'où l'emploi réitéré des tournures impersonnelles, constituant de temps à autre des parallélismes anaphoriques, à l'instar du procédé que le dramaturge-poète a mis à profit dans toute son œuvre, en particulier dans *Serres Chaudes*.

2.2. ... avec un destin numérologique...

Nombreuses sont les chansons qui mettent en scène trois personnages: la femme morte, l'amant/le mari et une troisième personne inconnue, qui narre ce qui s'est passé (*Et s'il revenait un jour*²⁷⁴, *Quand l'amant sortit*²⁷⁵ et *J'ai sonné trois fois du cor*²⁷⁶); la mère, l'enfant et la flamme qui «tremble», «parle» et «meurt» (*On est venu dire*²⁷⁷); la mère, sa

²⁷³ *Quand l'amant sortit*, 10^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

²⁷⁴ 2^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

²⁷⁵ 10^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

²⁷⁶ 6^{ème} chanson du 2^{ème} recueil : «Neuf chansons de la trentaine».

²⁷⁷ 6^{ème} chanson du 1^{er} recueil

filles et l'Inconnu qui «ouvre la porte», «parle à voix basse», «prend les étoiles» et «frappe aux fenêtres» (*Ma mère, n'entendez-vous rien?*²⁷⁸); la reine, l'époux et l'inconnue (*Elle est venue vers le palais*²⁷⁹); deux personnages et d'autres jours qui «ouvrent les portes», «sont las», «ont peur», «ne viendront pas» et «meurent» (*Vous avez allumé les lampes*²⁸⁰). En outre, à travers tous ces exemples il nous apparaît clairement que la femme est l'un des personnages-types qui prédomine dans les chansons. Il est aussi évident que ces reines, ces sœurs, ces jeunes filles, ces petites filles et ces vierges²⁸¹ ont quelque chose de magique, de mystérieux, vu qu'elles sont associées bien souvent aux nombres «trois» et «sept»:elles sont «trois sœurs», qui portent «trois couronnes d'or», «trois petites filles» ou «sept filles» illuminées par «sept lampes».

Subséquentement, les jeunes filles et les princesses se distinguent d'emblée par l'affinité élective qu'elles manifestent pour les nombres trois et sept. Dans les contes populaires, les souhaits sont habituellement trois. Les héros et héroïnes ont trois opportunités de vaincre, trois choix, trois épreuves, etc. De plus, dans les chansons, c'est toujours la troisième jeune fille qui va détenir un rôle différent des autres, elle va être valorisée en relation aux deux premières. Elle, «la troisième», est «la plus sainte»²⁸² ou bien «la plus belle»²⁸³, alors que les deux autres sont simplement «grande» et «jeune». Le sept, quant à lui, est le nombre de l'achèvement cyclique et de son renouvellement. Toutefois, il comporte une anxiété par le fait qu'il indique le passage du connu à l'inconnu: un cycle s'est accompli, quel sera le suivant? Est-ce un renouvellement positif? Apparemment pas pour les jeunes filles d'Orlamonde, car «elles ont ouvert les tours, ont ouvert quatre cents salles», «sans trouver le jour». Ensuite, elles n'oseront pas ouvrir la porte close, de peur de mourir. Il leur manque un mouvement, un dynamisme total, pour que ce soit une totalité, une perfection, pour atteindre la vie éternelle, qui éventuellement les espérait au cime des tours.

De ce fait, le symbolisme qui s'attache aux nombres - hérité d'une très vieille tradition et revivifié par le christianisme – joue, semble-t-il, dans les chansons de Maeterlinck, un rôle important. À un premier niveau, le plus évident, se trouve l'antithèse

²⁷⁸ 11^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

²⁷⁹ 9^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

²⁸⁰ 12^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

²⁸¹ Remarquons aussi que le recueil «Quinze chansons» commence et termine avec *une vierge*. Le cycle se clôt.

²⁸² 5^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

²⁸³ *Les princesses à jeun*, 9^{ème} chanson du 2^{ème} recueil.

du pair et de l'impair. Les nombres pairs, dans la mesure où ils sont divisibles et par conséquent corruptibles, sont le symbole du monde créé, terrestre, un monde affecté d'une sorte d'imperfection ontologique; ils sont fréquemment connotés avec le mal, le péché et la mort : ce sont les «*Quatre cents salles*» que les filles d'Orlamonde veulent ouvrir²⁸⁴; les *douze baisers* que les jeunes filles vont recevoir de la mer²⁸⁵ ; midi (12 heures) et minuit (24 heures) qui sonnent pour les jeunes filles qui souhaitent aller au bal²⁸⁶. Au contraire, les nombres impairs – singulièrement le *un* et le *trois* - parce qu'indivisibles et donc incorruptibles, sont symboles de pureté et de perfection; ils connotent volontiers le bien, l'éternel et le divin.

Quant à la répétition systématique des nombres impairs²⁸⁷ - présente dans les deux premiers recueils – elle est utilisée par l'auteur, afin d'obtenir un effet visuel immédiat, destiné à frapper d'emblée à la première lecture et qui est, à lui seul, un enseignement. Sinon observons de plus près les exemples suivants : une vierge enfermée *sept ans* dans la grotte ; une lumière qui meurt à «la troisième porte»; une reine qui attend *sept années* ; un grand saint qui essaie sa clef pendant «sept ans» ; une femme qui pousse «trois cris d'effrois» ; un homme qui sonne «trois fois du cor» ; une femme qui gémit au long de «sept années» ; un personnage qui sanglote «trois jours et trois nuits» ; une femme qui martèle pendant «trente ans à la porte de fer» et une autre qui émerge des grottes avec «trois péchés» et qui appelle en aide «trois saintes, trois cents agneaux» ; *trois sœurs* qui ont «leurs trois couronnes» et vont recueillir «douze», puis «trois cents baisers» ; trois couronnes d'or qui se mutent en «trois réseaux d'or», «trois rêts d'argent» et «trois nœuds de fer» ; trois petites filles assassinées avec trois serpents, trois agneaux, trois archanges durant trois ans ; trois sœurs aveugles qui attendent «sept jours» ; trois princesses «à jeun», trois bergers, trois villes, trois rois, «trois colombes aux ailes brisées», «trois cygnes en sang», et «trois corbeaux» ; «trois mille brebis» qui broutent l'incendie et *Sept filles d'Orlamonde* qui dévalent jusqu'à la tour avec leurs «sept lampes».

²⁸⁴ *Les sept filles d'Orlamonde*, 7^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

²⁸⁵ *Les trois sœurs ont voulu mourir*, avant-dernière chanson du 1^{er} recueil.

²⁸⁶ *Ouvrez, mon père ouvrez*, 4^{ème} chanson du 2^{ème} recueil: «Neuf chansons de la trentaine». En vérité, si nous observons attentivement ces derniers nombres nous nous apercevons que seul le quatre est véritablement un nombre pair, vu que les autres sont la multiplication d'un nombre pair avec un nombre impair: douze (3x4) et vingt-quatre (3x8).

²⁸⁷ Présent, d'ailleurs, aussi dans les titres des trois recueils : «Quinze chansons», «Neuf chansons de la trentaine» et «Treize chansons de l'âge mûr».

De plus, le pair et l'impair, s'ils s'opposent fréquemment, se combinent par la multiplication ou bien à travers l'addition, comme c'est le cas du nombre *sept* (3+4). Ce dernier - unissant en lui les vertus antagonistes, mais complémentaires, du quatre et du trois - servira à marquer la perfection d'un cycle achevé et comme fermé sur lui-même, mais qui appelle, de ce fait même, un dépassement. C'est aussi un cycle, achevé et clos, que met en valeur la chanson *Elle l'enchaîna dans une grotte*²⁸⁸, avec la jeune fille enfermée dans une grotte depuis plus de sept ans - comme *La Princesse Maleine*, qui sera enfermée, avec sa nourrice dans une tour, sept ans durant. En outre, dans cette arithmologie subtile où se complaisent les chansons, Maeterlinck ne s'en tient pas à cet aspect, somme toute assez élémentaire, et à partir de ces nombres que nous pourrions dire «premiers», il s'abandonne à un petit jeu de variantes combinatoires guère complexe, dont nous avons eu l'occasion de distinguer quelques exemples: trois, douze (3x4), vingt-quatre (3x8), trente (3x10), trois cent (3x100), trois mille (3x1000).

Tous ces nombres rencontrés ici et là, au fil de la lecture, gagnent à être repérés et élucidés, car nous pensons que le sens des passages souvent obscurs peut s'en trouver quelque peu éclairé. Pour nous, il est évident qu'il y a eu de la part de Maeterlinck une insistance voulue dans la répétition des nombres. Pour cela il nous suffit de rappeler ici la troisième chanson du premier recueil, où le poète met en scène trois petites filles, *trois* serpents, *trois* agneaux et *trois* archanges qui vont siffler, brouter ou veiller pendant *trois* ans. De cette forme, nous aurions tort de nous en tenir à l'aspect purement narratif et un peu simpliste des nombres.

À notre sens, l'interprétation littéraire fondée sur la symbolique des nombres est recevable, puisque nous avons affaire, dans ces pans, à un ensemble de témoignages convergents qui conduisent à une lecture globale assurément cohérente. Les choses sont en fait de plus grande conséquence et prennent vite une valeur proprement ontologique et, en dernier ressort, religieuse.

²⁸⁸ 1^{ère} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons».

2.3. ...qui n'en font qu'un.

Dans les chansons de Maeterlinck, toutes ces filles aux yeux bandés²⁸⁹, ces sept filles d'Orlamonde²⁹⁰, ces trois sœurs aveugles²⁹¹ semblent procéder nécessairement par groupe. On dirait qu'elles sont inséparables et ne font qu'une seule personne, car elles ont besoin les unes des autres. Elles forment un personnage collectif dans la mesure où aucun conflit ne les oppose - elles font et pensent la même chose. Observons de plus près ce qu'accomplissent les filles aux yeux bandés qui «cherchent leurs destinées...» : elles entrouvrent les portes «à midi, [...] , puis elles «Ont salué la vie, / et ne sont point sorties». Pour ce qui est des filles d'Orlamonde, elles «ont cherché les portes. // Ont allumé leurs lampes, ont ouvert les tours ; Ont ouvert quatre cent salles,» Elles «Arrivent aux grottes sonores,/ Descendent [...] Trouvent une clef d'or, // Voient l'Océan par les fentes, /ont peur de mourir, / Et frappent à la porte close / Sans oser l'ouvrir...». Finalement, les trois sœurs aveugles «ont mis leurs couronnes d'or / Et sont allées chercher leur mort. //S'en sont allées vers la forêt [...] S'en sont allées chercher la mer / Trois ans après la rencontrèrent / S'en sont allées chercher la ville / La trouvèrent au milieu d'une île.»²⁹².

Soulignons que si ces trois sœurs aveugles constituent un groupe qui apparaît en quelque sorte comme un personnage collectif, elles sont, en outre, les plus ouvertes aux «clartés d'en haut». Elles entendent même *leurs lumières* et elles perçoivent d'autres signes que ceux que reçoivent les simples mortels. Cependant, après avoir grimpé à la tour et patienté pendant sept jours, elles ont peur parce que leurs lampes se sont éteintes: «Non, dit la plus sainte, // Elles se sont éteintes...». En fait, toutes ces jeunes filles ne constituent qu'un unique personnage et ne débitent au fond qu'un seul monologue à plusieurs voix, bien que la tension dramatique n'y fasse en aucun cas défaut. Elles constituent une sorte de chœur, car elles n'agissent que très peu ou jamais. Elles ne font que commenter, qu'annoncer, que redouter une action qui leur est, comme à nous, cachée et qui nous arrive seulement par leur intermédiaire. Elles sont, pour ainsi dire, les coryphées d'une action occulte. Selon Maeterlinck, les femmes établissent des liens entre les âmes et peuvent plus que d'autres «nous rapprocher des portes de notre être». Comme elles sont plus près de

²⁸⁹ 4^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

²⁹⁰ 7^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

²⁹¹ 14^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

²⁹² 5^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

Dieu que les hommes, elles sont plus aptes à relier l'être à ses sources divines, par leur connaissance «naturelle» des mystères des âmes, qui les met en contact avec une autre réalité. Elles ont des rapports intimes avec l'Infini. Quand les femmes sentent l'inconnue, elles se taisent, car elles ont compris ce que le roi ne saisit pas : c'est la mort qui est venue chercher la reine et celle-ci fuit avec l'inconnue sans dire un mot, (*Elle est venue vers le palais*²⁹³). Elles savent des choses que les hommes ne savent pas et elles ont les lampes que les hommes ont perdues. Elles sont messagères de l'au-delà.

²⁹³ 9^{ème} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons».

3. Des personnages intuitifs

«Rien n'est visible et cependant nous voyons tout.»²⁹⁴

Nous l'avons vu, la femme figure pour Maeterlinck en tant qu'élément central des chansons, puisqu'elle est capable de pressentir des présences occultes et d'établir un rapport d'âme à âme avec les autres personnages, voire l'univers. Ce qui revient à dire qu'elle femme est, selon la terminologie de l'auteur, un personnage «intuitif». Par conséquent, le choix des personnages féminins, à titre préférentiel, que le poète manifeste, advient d'une quête de vérité supra-essentielle. Autant préciser que les personnages féminins maeterlinckiens tiennent du «primitif» comme du spirituel. Là encore Maeterlinck va boire à la source du Romantique allemand, à Novalis. En effet, à l'instar de celui-ci, il envisage la femme, l'enfant et le vieillard, plus proches des origines, plus proches de Dieu.

Tel que dans l'écriture chiffrée du conte, ces personnages occupent, dans les chansons, une place spécifique et apparaissent comme des porteurs d'un message. En effet, dans la première chanson des «Neuf chansons de la trentaine», *Elle a cherché l'amour*, un homme aux cheveux blancs frappe à la porte du palais pendant trente ans, si fort qu'il l'a trouée et que ses mains sont en sang. Il a un sens intuitif qui le maintient en contact avec l'au-delà, il veut transmettre quelque chose à la jeune fille et pour cela il continue à frapper à la porte. Le fait qu'un être ait résisté à l'usure du temps, dans ce cas trente ans, est senti comme une preuve de solidité, d'authenticité, de vérité. Il représente ce qui est durable, persistant, participant de l'éternel et n'est pas associé au périssable, à la fragilité, à la précarité. Le vieil homme rejoint, de cette façon, dans des profondeurs mystérieuses ce qui est à la source de l'existence et dont il participe dans une mesure privilégiée. Maeterlinck avouera :

«Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête, sans se douter que toutes les puissances de ce monde

²⁹⁴ Maurice Maeterlinck, «Les avertis », in *Le Trésor des humbles*, op. cit., p. 26.

interviennent et veillent dans la chambre comme servantes attentives[...] il m'est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait en réalité d'une vie plus profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étouffe sa maîtresse [...]»²⁹⁵

Le vieillard, lui aussi, a un rôle important dans les chansons, le grand âge l'ayant mis à l'abri des atteintes de l'Inconnu, en un lieu de sûreté. Il est plus proche du Mystère. Ce mystère qui prend parfois presque des traits humains et qui reçoit le nom de l'Inconnu. Un Inconnu qui n'est certes pas bienveillant, car le vieillard, l'enfant, l'étranger sont normalement des annonceurs du malheur. En celui-ci, Maeterlinck a voulu représenter «l'être normal, primitif, en communion immédiate avec l'inconnu, en contact direct avec les ténèbres féconds et l'inexprimable que tout homme doit avoir en soi.»²⁹⁶. Ce que nous y percevons, c'est la vie véritable, celle-là même dont les mystiques entretenaient Maeterlinck depuis qu'il avait fait d'eux sa lecture principale.

De plus, d'une façon paradoxale, le vieillard suggère l'enfance, le premier âge de l'humanité, comme le premier âge de la personne, la source du fleuve de vie. Il se colore ainsi du prestige du paradis perdu, puisque c'est du côté de l'enfant que l'on peut aussi retrouver une image de l'innocence, la simplicité naturelle, la spontanéité, la candeur et le calme. Celui-ci apparaît dans la troisième chanson du même recueil, *La reine est en prison*²⁹⁷, et c'est son intuition qui constitue son attribut primordial. Il a la connaissance immédiate des choses, des pressentiments, c'est un voyant et un guide infailible. C'est pour cela que c'est lui qui détient la clef de fer, la seule qui ouvre les portes qui enferment la reine. En effet, ni le pauvre, ni même le grand roi ou le grand saint ne trouvent la clef. Ils finissent, d'ailleurs, par avouer qu'ils ne savent pas où elle est - peut-être au fond des mers, sur la montagne ou sous un toit ? Seul l'enfant est proche de l'invisible, du mystère du monde et il sait où se trouve la clef. L'enfant est le seul qui «a la clef». Les hommes sont impuissants et désespèrent. L'exemple est par-delà évident dans le passage qui suit:

«La reine est en prison.

Les portes sont fermées.

Ils ont perdu les clefs.

[...]

Un grand roi veut entrer.

²⁹⁵ Maurice Maeterlinck, *À propos de Solness le Constructeur*, op. cit., pp. 97-98.

²⁹⁶ Lettre à Albert Mockel, du 15 février 1890, cité par Guy Doneux, *Maurice Maeterlinck, Une poésie, - une sagesse - un homme*, Palais des Académies, Bruxelles, 1961, p. 43

²⁹⁷ *La reine est en prison*, 3^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

Il a sa clef d'or pur
Il ébranla les murs
[...]
Un grand saint veut entrer.
Il a sa clef d'argent
Il l'essaya sept ans.
[...]
Un pauvre veut entrer
Il a sa clef d'airain
Il se désole en vain
[...]
Un enfant veut entrer.
Il entre sans frapper.
Il a la clef de fer.»

En fait, les enfants sont doués de l'intuition et de l'«attouchement». Leur extrême sensibilité les rend attentifs au moindre signe de l'ineffable. Les termes que Maeterlinck emploie à leur sujet, dans son «Introduction à une psychologie des songes», font preuve de l'importance qu'ils ont pour le Gantois : «les enfants apportent les dernières nouvelles de l'éternité. Ils ont le dernier mot d'ordre. En moins d'une demi-heure, tout homme devient grave aux côtés d'un enfant. Il arrive, d'ailleurs, des choses extraordinaires à tout être qui vit dans l'intimité des enfants»²⁹⁸.

Autour de ces types soi-disant dominants gravitent des personnages comme le pèlerin, le passant, l'étranger, puisque tout fils d'Adam est un hôte de passage, un étranger dans tout pays où il se retrouve et même dans son pays natal. Il est un «fou qui passe» ou un «passant fou».

«Encore un fou qui passe,
Encore un fou passé ;
Nonchalamment il passe,
Tout en étant pressé...
[...]
Et d'autres fous remplacent
Les passants qui sont fous...
[...]
Ils vont on ne sait où...

²⁹⁸ Maurice Maeterlinck, «Menus Propos II», *Introduction à une psychologie des songes* (1886-1896), *op. cit.*, p. 58.

Et nous suivrons leurs traces
S'ils sont plus fous que nous...»²⁹⁹

À travers ce «nous», le lecteur est invité à entrer dans l'univers de la chanson, comme dans une cité étrangère, dont il n'avait aucune connaissance, et une fois entré, il est un hôte de passage, jusqu'à ce qu'il ait parcouru de bout en bout la durée de vie qui lui a été attribuée. Du moins, le pèlerin peut être vu ici comme symbole religieux, correspondant à la situation de l'homme sur la terre, qui accomplit son temps d'épreuves, pour accéder au moment de la mort à la Terre Promise ou au Paradis perdu. Le symbole exprime non seulement le caractère transitoire de toute situation, mais le détachement intérieur, par rapport au présent, et l'attachement à des fins lointaines et de nature supérieure. Ce terme désigne l'homme qui se sent étranger dans le milieu où il vit, où il ne fait que passer, à la recherche d'une cité idéale, car seul Dieu est un citoyen, Pèlerin.

Cela étant, on peut encore noter, en rapport avec le symbole du pèlerin, les idées d'expiation, de purification, ainsi que l'hommage à Celui qui sanctifie les lieux du pèlerinage. Il cherche, d'ailleurs, en se rendant dans ces lieux à s'identifier, à s'assimiler à Celui qui les illustre. En outre, il accomplit son voyage non dans le luxe, mais dans la pauvreté, ce qui répond à la notion de détachement et de purification, comme c'est le cas dans la chanson suivante :

«J'ai cherché trente ans, mes sœurs,
Où s'est-il caché ?
J'ai marché trente ans, mes sœurs
Sans m'en approcher...

J'ai marché trente ans, mes sœurs,
Et mes pieds sont las.,
Il était partout, mes sœurs,
Et n'existe pas...

L'heure est triste, enfin, mes sœurs,
Ôtez mes sandales
Le soir meurt aussi, mes sœurs,
Et mon âme a mal...

²⁹⁹ *Encore un fou qui passe*, 2^{ème} chanson du 3^{ème} recueil : «Treize chansons de l'âge mûr».

Vous avez seize ans, mes sœurs,
 Allez loin d'ici,
 Prenez mon bourdon, mes sœurs,
 Et cherchez aussi.»³⁰⁰

Le «bourdon», ce long bâton du pèlerin, symbolise à la fois l'épreuve d'endurance et de dépouillement qu'il a subi. De plus, notre pèlerin porte de simples sandales, ce qui signifie humilité. Car il est avant tout pauvre, le dénuement représentant le symbole du dépouillement de l'esprit dans la quête ascétique. La pauvreté est semblable à l'enfance, c'est le retour à la simplicité, au détachement du monde, l'enfance étant le retour à la source. L'auteur insiste, dans cette chanson, sur l'aspect positif de la pauvreté, le dépouillement matériel n'en étant qu'une fausse apparence. Toutes ces conditions préparent le pèlerin à l'illumination et à la révélation divine, qui seront la récompense au terme du voyage. Pourtant, comme ceci ne se vérifie pas, le pèlerin désespère, il est triste. La joie exulterait de la possession de Dieu et de Dieu seul en est l'essentiel, ainsi qu'en a témoigné le Poverello d'Assise.

Maeterlinck ne cesse de célébrer humbles et purs - aveugles, vieillards, pèlerins, enfants - seuls capables de sentir et de comprendre les mystères éternels de l'âme. Entités anonymes, plus collectives qu'individuellement posés, ces personnages, dont les agissements s'insèrent dans une action de type théâtral, le *contrasto*, cherchent tous quelque chose. Ils cherchent tous la même chose. Ils aspirent de tout leur être à rejoindre l'Autre Monde. Comme cette reine qui suivra, dans une mystérieuse destination, l'inconnue (*Elle est venue vers le palais* ³⁰¹) ou les sœurs aveugles qui s'en vont chercher leur mort avec leur couronne en or. De la sorte, cette mystérieuse chose n'est rien d'autre, en définitive, que l'Inconnu, la mort. Car c'est exclusivement dans l'Autre Monde, en Dieu, qu'est la véritable vie. Et pour y parvenir, il faut s'arracher définitivement aux conditionnements terrestres. Voilà, selon-nous, le schéma que sous-tendent toutes ces chansons fascinantes – un schéma qui n'est ni sociologique, ni psychologique, mais bel et bien métaphysique, puisqu'il va de la Chute à la Rédemption.

Ajoutons, finalement, que dans ces chansons nous ne pouvons pas parler de héros ou d'héroïne. En effet, bien que les personnages soient dotés d'un rôle majeur, ce qui ne veut pas dire qu'ils soient héroïques, c'est-à-dire dignes d'admiration pour leurs

³⁰⁰ *J'ai cherché trente ans*, mes sœurs, 13^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

³⁰¹ *Elle est venue vers le palais*, 9^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

qualités physiques et morales, comme c'était le cas aux origines de la littérature, dans l'épopée notamment. En effet, le héros étant le fils de l'union d'un dieu ou d'une déesse avec un être humain, il symbolise des forces célestes et terrestres. Le propre du héros est d'être doué d'une force physique peu commune, d'une adresse extraordinaire et d'un courage à toute épreuve³⁰². Ici, les personnages sont faibles. Ils sont quasiment des anti-héros, car leur existence n'est qu'une attente vaine.

3.1. Des femmes qui attendent éternellement

Au cours des chansons, nous assistons, parfois, à des drames solitaires: les personnages n'agissent pas. Ils exhalent toujours à quelque chose ou quelqu'un. Ils se heurtent à quelque chose d'invisible qui se dérobe toujours. En effet, dans les chansons, les personnages - des femmes surtout - refusent jusqu'au moindre mouvement, pour se complaire dans leur simple évocation. La plupart d'entre eux ne font le moindre geste. Ils sont passifs. Ils attendent.

En considérant les chansons de plus près, nous nous apercevons vite que le thème de l'attente y est fondamental et qu'il apparaît sous ses différentes formes, puisque c'est un homme qui patiente, pendant trente ans, mais plus souvent des jeunes filles ou des femmes qui espèrent éternellement, jusqu'à «s'en mourir»³⁰³. Les unes, les «trois sœurs aveugles»³⁰⁴, attendent pendant sept jours, les autres pendant sept ou trente ans. Ainsi, l'espérance peut se poursuivre profusément : sept ans pour cette jeune fille enfermée dans une grotte (*Elle l'enchaîna dans une grotte*³⁰⁵), qui supplie les passants d'ouvrir la porte ; sept ans aussi pour ces femmes emprisonnées dans la tour (*La reine est en prison*³⁰⁶ et *J'ai sonné trois fois du cor*³⁰⁷); et trente ans pour celui qui frappe à la

³⁰² *L'Intruse* et *Les Aveugles* inaugurent un théâtre novateur, le «drame statique», sans action, sans conflit, sans héros, sur un même thème, l'énigme qu'est la vie, à partir d'une situation, celle de l'attente de la mort dans un espace clos. Selon le principe du *tragique quotidien*, il n'est en effet plus question au théâtre que de «faire voir l'existence d'une âme en elle-même au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive». C'est ce que défend Paul Gorceix dans son Introduction à «L'intruse», in *La Belgique fin de siècle - romans, nouvelles, théâtre, op. cit.*, p. 686.

³⁰³ *Et s'il revenait un jour*, et *Vous avez allumé les lampes*, 2^{ème} chanson et 12^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

³⁰⁴ *Les trois sœurs aveugles*, 5^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

³⁰⁵ 1^{ère} chanson du 1^{er} recueil.

³⁰⁶ 3^{ème} chanson du 2^{ème} recueil : «Neuf chansons de la trentaine».

³⁰⁷ 6^{ème} chanson du 2^{ème} recueil.

porte du palais (dans *Elle a cherché l'amour*³⁰⁸). Soulignons que dans les deux premières pièces, c'est la découverte de la lumière ou de la clef par l'enfant qui va libérer la femme emprisonnée. Apparemment, ici, les sept ans indiquent un changement positif après un cycle accompli. Ce renouvellement positif ne se passera pas avec le troisième cas, la femme s'étant lassée de languir, dans la tour, en descend. Nous l'avons dit, cette descente symbolise le renoncement de l'attente, de l'espérance, de la vie et la venue de la mort. Finalement, dans la dernière pièce, il est plutôt question d'un point de virage : l'homme rentre à la maison après trente d'attente³⁰⁹. Et cette attente n'est ni encouragée ni déçue par aucun événement. Rien ne s'y passe. «Il faut attendre, Il faut attendre», répétera cinq fois un des personnages de la chanson *Vous avez allumé les lampes*³¹⁰. Toujours aux aguets, ils ne perçoivent pas qui est là, moins avertis et plus vulnérables.

Cela étant, il faut bien se rendre à l'évidence : il n'y a pas de réelle chronologie dans les chansons. Le temps où s'inscrivent les aventures des personnages n'a rien à voir avec un horaire ou un calendrier. Les notations apparemment les plus précises sont en fait purement symboliques : la jeune fille ou la reine qui reste enfermée sept ans, le vieillard qui frappe à la porte trente ans, etc. C'est la symbolique de ces nombres trois, sept ou trente qui est ici seule en cause. Ce sont les nombres qui sont porteurs de la signification profonde des deux passages. En l'occurrence, le temps chronologique, si nous osons risquer cette tautologie, n'est qu'un cadre commode, mais vide. L'auteur va jusqu'à la négation même du temps et nous invite, sans cesse, à faire craquer ces cadres trop étroits et, à la limite, artificiels. Car dès que nous touchons au domaine du féérique, du merveilleux, le temps, dans son déroulement, semble soudain se brouiller, comme en témoignent toutes ces chansons. Ces personnages, de toute évidence, échappent à la logique du temps, comme à celle de l'espace. En effet, ce sont des princesses, des reines, des châteaux, des grottes à la fois très près et très loin du temps comme de l'espace.

Cette apparente incohérence, cette négation du temps, peut revêtir bien d'autres formes, qui, pour diverses qu'elles soient, vont pourtant dans le même sens. Il y a d'abord ce refus quasi systématique de tout ce qui pourrait ressembler à une évolution progressive s'inscrivant dans une durée et justifiant un mûrissement psychologique de la

³⁰⁸ 1^{ère} chanson du 2^{ème} recueil.

³⁰⁹ Trente est l'équivalent à trois fois dix, qui symbolise un cycle complet, tel que la chute de Troie, après un cercle de dix ans.

³¹⁰ 12^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

part des personnages mis en scène. En effet, dans les chansons nous trouvons de véritables séquences juxtaposées l'une à l'autre sans souci d'évolution progressive ni d'une quelconque préparation psychologique. C'est au lecteur de combler ce vide chronologique, de les interpréter.

Parfois, pour meubler l'attente à laquelle elles sont condamnées, les femmes discutent, se questionnent.³¹¹ Et c'est pourquoi le dialogue va prendre dans les chansons une importance significative. La progression de la tension dans des pièces telles que *«Elle a cherché l'amour»* et *«Ouvrez mon père, ouvrez»* n'est pas marquée par des éléments extérieurs aux personnages: elle ne se traduit que par le langage. En effet, c'est à travers le dialogue que nous savons que le «vieux» attend depuis trois décennies - il dira : «depuis trente ans j'attends» - et qu'il est «trop tard» pour les jeunes filles, qui ont attendu patiemment que leur père, leur frère et leur aimé les conduisent au bal. L'attente est entrecoupée par la venue de ces derniers et le dialogue avec leurs différents interlocuteurs.

«Ouvrez, mon père ouvrez
La porte est éclairée
Et je vois la lumière.

- L'herbe est humide encore
Mes filles attendez,
Tout à l'heure j'ouvrirai –

Ouvrez, mon frère ouvrez
J'entends sonnez midi
Et que l'on danse aussi.

- Mes sœurs, attendez l'ombre
Attendez-moi, mes sœurs,
J'ouvrirai tout à l'heure–

Ouvrez, vous qui m'aimez !
Ils ne dansent déjà plus
Et nous n'avons rien vu...

³¹¹ Dans une situation analogue, les personnages des *Veilleuses* n'emploient que la parole. Par contre, dans *Les Aveugles*, ils se déplacent et s'opposent même entre eux. Il existe, tout au long de la pièce, un sourd conflit entre les Aveugles-nés et les autres: tout en ayant une portée symbolique, il représente tout de même une condescendance par rapport à l'action.

- La fête commence à peine
Attendez mon aimée,
Je cherche les clefs -»³¹²

Les jeunes filles sont tourmentées de voir le temps passer. Après avoir supplié inlassablement ceux qui les aiment de leur ouvrir la porte, elles se trouvent, peu à peu, désespérées, à la merci de la nuit qui approche et qu'elles veulent fuir. Le temps qui passe est la garantie de la fin de la fête, car midi puis minuit ont sonné - uniques références au temps déterminé au long de ces poèmes. En outre, l'approche du soir fait véritablement naître l'angoisse.

«Ouvrez, vous qui passez !
La porte est noire
Et nous mourrons ce soir...

- Il est trop tard mes filles
J'entends sonner minuit
Il faut vous mettre au lit.»³¹³

C'est, donc, en vain qu'elles interrogent les autres personnages, car l'heure finit par sonner : les douze coups fatidiques de minuit annoncent la mort, à l'instar de ce qui se passe dans *L'Intruse* et *Les Aveugles*. Minuit est l'instant où les ténèbres redoublent d'intensité, car minuit est une heure fatale.

En fait, dans cette chanson il faut une horloge pour indiquer le non-temps. Dans d'autres pièces, l'heure sonne aussi, même si, une fois de plus, symboliquement. Et le sentiment que quelques autres personnages éprouvent à l'égard du temps qui passe est bien plus complexe que simplement celui de crainte éprouvée par les jeunes filles. Ils se réjouissent en quelque sorte de leur situation : «Encore un an qui tombe, / Encore un an tombé ! / Ils tombent dans ma tombe, / Depuis que je suis né !»³¹⁴. Ce n'est que coupées de tout contact avec le monde quotidien, en flottant dans ce «nul-temps» et dans ce «nulle part», que leurs paroles s'épanouissent en toute liberté.

³¹² 4^{ème} chanson du 2^{ème} recueil : «Neuf chansons de la trentaine».

³¹³ 4^{ème} chanson du 2^{ème} recueil : «Neuf chansons de la trentaine».

³¹⁴ 13^{ème} chanson du 3^{ème} recueil. «Treize chansons de l'âge mûr. »

En attendant, les jeunes filles sont partagées au fond d'elles-mêmes entre deux sentiments contradictoires: le désir d'échapper à la vie dans leur forteresse et l'angoisse de leur solitude. C'est, par ailleurs, de cette opposition intérieure que leur vient l'intensité qu'elles arrivent effectivement à avoir. Leur éloignement du temps et de l'espace, nullement voulu d'ailleurs, ne leur inspire que de l'angoisse: «Et nous mourrons ce soir», diront-elles. Cet éloignement est, donc, source de tension dramatique. La progression de la tension dramatique est rendue par une succession de mauvais signes, le temps qui passe et «la porte qui devient noire» renforçant l'idée que cette attente sera en vain.

Dès le début, dans d'autres pièces, l'attente débouchera sur la mort: les lampes vont s'éteindre, comme dans *Vous avez allumé les lampes*. Nous y sentons la hantise de la mort et du néant. En effet, bien que nous puissions voir «le soleil par les fentes», les portes du jardin sont fermées. «Les clefs des portes sont perdues» car elles sont «tombées de la tour». Les personnages sont convaincus que les autres jours n'ouvriront pas les portes, car «la forêt garde les verrous». Et la forêt brûle, donnant l'impression que tout va donc finir. Par conséquent, après avoir attendu d'«autres jours [qui] ouvriront les portes», les personnages désespèrent :

«Les autres jours sont déjà las,
Les autres jours ont peur aussi,
Les autres jours ne viendront pas,
Les autres jours mourront aussi,
Nous aussi nous mourrons ici...»³¹⁵

Tout un système symbolique est ici à l'œuvre, qui refuse les fausses sécurités d'une chronologie et les facilités du récit linéaire, au bénéfice d'un jeu subtil de correspondances, d'annonces et de rappels. En fait, le temps ici-bas, le temps des humains, s'inscrit déjà dans une sorte d'éternité qui l'investit et, dans une certaine mesure, l'abolit. Cette éternité d'ailleurs, elle se cache et se révèle à la fois, à des moments privilégiés, par le biais d'une évocation de la nature qui ne connaît pas la mort de l'hiver: voici ces jardins, cette figure de paradis terrestre, voici encore la forêt véritable lieu d'éternité.

³¹⁵ 12^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

L'Inconnu prend peu à peu la forme de la mort, puisque l'existence infinie, ténébreuse, active de la mort remplit tous les interstices des chansons. Au problème de l'existence, il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement. Du reste, inexorable, aveugle, tâtonnante, à peu près au hasard, la mort emporte les jeunes filles, comme elle l'avait déjà fait avec les petites filles (*Ils ont tué trois petites filles*³¹⁶) et la reine (*Elle est venue vers le palais*³¹⁷). Elle règne en maître dans cette poésie. Et c'est sa présence accablante, qui plane sur la tête des personnages qui fera dire à une jeune femme:

«On est venu dire
 (Mon enfant j'ai peur),
 On est venu dire
 Qu'il allait partir...»³¹⁸

Remarquons, ici, l'isolement du vocatif: «Mon enfant, j'ai peur» coupé de la phrase suivante par des parenthèses. Ce vocatif a, dans la chanson, un rôle assez important: il se présente comme un cri, coupé de la phrase qui suit. Il arrache les personnages à leur insularité: tel un pont, il les met en communication. À travers ce monologue: «Mon enfant, j'ai peur» (toujours écrit entre parenthèse et répété dans le deuxième vers de chaque strophe), la femme exprime sa peur, son angoisse de sombrer dans l'Inconnu.

Soulignons, en passant, que les dialogues des chansons, sont, en vérité, de vrais monologues, car le second personnage est presque toujours silencieux. En effet, si nous observons de plus près les chansons nous nous apercevons qu'ils ne parlent pas vraiment. La chanson *Vous avez allumé les lampes*³¹⁹, par exemple, met en scène deux personnages qui apparemment parlent l'un à l'autre. Toutefois, il n'y a pas de véritable dialogue mais bel et bien deux monologues juxtaposés, vu que le premier personnage parle de la vie au dehors, du soleil «dans le jardin» et le deuxième de l'attente.

En outre, dans ces chansons, l'attente est normalement due à un départ, à une absence. Malheureusement, bien souvent, quand l'autre personnage - réel ou non-

³¹⁶ 3^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

³¹⁷ 9^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

³¹⁸ 6^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

³¹⁹ 12^{ème} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons».

revient, la personne qui espère s'est lassée d'attendre, de souffrir³²⁰. C'est apparemment ce que dramatise la chanson qui suit:

«Quand l'amant sortit
(J'entendis la porte)
Quand l'amant sortit
Elle avait souri...»

Mais quand il rentra
(J'entendis la porte)
Mais quand il rentra
Une autre était là...

Et j'ai vu la mort
(J'entendis son âme)
Et j'ai vu la mort
Qui l'attend encore...»³²¹

Dans cette chanson, la femme s'est lassée d'espérer et elle est morte. L'attente détruit tous les sentiments que les personnages peuvent avoir envers une autre personne. De même dans *Et s'il revenait un jour*³²², la femme dit: «Dites-lui qu'on l'attendit / Jusqu'à s'en mourir...»; «Dites-lui que j'ai souri / De peur qu'il ne pleure...».

Nous ne rencontrons que très peu de chansons heureuses. Les portes s'ouvrent et se ferment, les lampes s'allument et s'éteignent sans intervention humaine, animées par une force néfaste et tragique, comme pour avertir du malheur prochain. En effet, il semble que la femme a pour essence de souffrir, quelque fois à cause de son père et le plus souvent à cause de son mari. Bien souvent celle qui attend souffre à cause d'un mari cruel ou absent. Cette situation débouchera sur deux issues objectives différentes : dû à une longue attente, la femme se marie trois fois, dans *Elle a cherché l'amour*³²³, mais continue sans trouver l'amour, «*elle a cherché l'amour / Et ne l'a point trouvé.*» ; ou lassée d'espérer, elle trouvera l'amour dans les bras d'un amant, dans les pièces *Quand son époux l'a mise à mort*³²⁴ et *Elle avait trois couronnes d'or*³²⁵. Toutefois, il

³²⁰ Ce qui nous fait penser à la chanson de départie ou d'adieux, une variante de la chanson d'ami : le lyrisme douloureux de la pièce étant motivé par le départ, puis l'absence de l'être aimé.

³²¹ 10^{ème} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons».

³²² 2^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

³²³ 1^{ère} chanson du 2^{ème} recueil : « Neuf chansons de la trentaine.»

³²⁴ 5^{ème} chanson du 2^{ème} recueil.

semble qu'il ne soit pas permis que la femme soit adultère. Face à cela, le mari trompé - qui a tous les droits sur elle - peut lui enlever la vie. C'est ce qu'il fait dans *Quand son époux l'a mise à mort*, où nous assistons à l'agonie d'une femme qui vient d'être assassinée, après avoir appelé en vain son frère, son père et son amant pour lui venir en aide. C'est, semble-t-il, le thème du *Liebestod*, lié au triangle fatal amant, épouse et mari trompé, qu'on retrouve ici. Chez Maeterlinck, la famille est toujours en brisure: passions triangulaires, jalousie, etc. Les chansons s'achèvent en pleine catastrophe, tout comme le théâtre maeterlinckien de cette époque. Rappelons-nous, d'ailleurs, de Sélysette, dans *Aglavaine et Sélysette*, qui se jettera du haut de la tour ou bien de Mélisande, dans *Pelléas et Mélisande*, où la mort va céder à l'amour. Le fatalisme schopenhauérien l'emporte dans ce drame passionnel, dont le thème évoque le destin tragique de Tristan et Yseult.

De plus, nous avons rencontré, aussi la thématique du rachat, du salut par le sang, de la purification, imprégné de dolorisme, avec ces trois jeunes filles (*Ils ont tué trois petites filles*³²⁶), à qui quelqu'un va ouvrir leur cœur pour voir ce qu'il y a dedans - n'oublions pas que cet organe central de l'individu suggère les pensées les plus cachées, les plus secrètes, les plus authentiques. Elles vont souffrir un long processus d'expiation et de purification avant d'arriver à la réhabilitation finale. Et leur sang, mêlé à la terre, donnera vie à trois serpents, trois agneaux et à trois archanges. L'effusion de leur sang dérivé de leur mort, donnera fertilité, abondance, bonheur. À l'instar de ses personnages, Maurice Maeterlinck recherchait le bonheur, sans parvenir à le saisir, sinon à l'instant du silence, car le silence est «l'élément plein de surprise, de danger, de bonheur dans lequel les âmes se possèdent.»³²⁷

Parce que toutes ces petites pièces, d'un caractère si particulier, mettent fréquemment des femmes en premier plan - plusieurs débutent par le pronom sujet «elle» ou par «trois jeunes filles», «trois princesses» - nous nous sommes souvenue des chansons de femme du Moyen-âge, caractérisées par un monologue lyrique, à connotation douloureuse, placé dans la bouche d'une femme. *On est venu dire*³²⁸ et *Et s'il revenait un jour*³²⁹, par exemple, sont deux chansons qui versent sur la douleur de la

³²⁵ 8^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

³²⁶ 3^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons»..

³²⁷ Maurice Maeterlinck, *Trésor des Humbles*, op. cit., p. 34.

³²⁸ 6^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

³²⁹ 2^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

séparation provoquée par un départ ou une absence, telles les *chansons de toile* - pièces relatant une brève histoire d'amour, généralement tragique.

Ensuite, nous avons retrouvé dans *Elle avait trois couronnes d'or*³³⁰ et *Quand son époux l'a mise à mort*³³¹, la femme infidèle, *mal aimée, la mal mariée*, brutalement assassinée car elle possédait un amant. Finalement, la jeune fille victime de celui qui la tient prisonnière, qui doit attendre qu'on lui ouvre la porte, dans *Ouvrez, mon père, ouvrez*, nous a fait penser à la *chanson de nonne* - une variante typologique de *chanson la mal mariée* - qui met en scène une nonnette cloîtrée malgré elle et qui se lamente sur sa situation. L'auteur y aura-t-il pensé lui aussi ou est-ce une simple coïncidence ? Un élément incontestable de continuité des thèmes du Moyen-âge dans les chansons de Maeterlinck est la présence constante de trois personnages dont la psychologie et la situation fonctionnelle sont restées immuables : d'abord, le personnage fondamental, la femme, puis les deux personnages antithétiques, mais tous deux toujours rejetés dans les coulisses: le mari et l'amant. L'un négatif - le *vilain* - l'autre positif - *l'ami*.

Comme nous l'avons déjà constaté, ce sont des personnages qui n'ont pas un statut de héros, non pas parce qu'ils ont fait des travaux héroïques ou parce qu'ils ont vécu de multiples périls, mais seulement car ce sont tous des prodiges de la naissance héroïque, vu que ce sont une reine, un roi et des princesses, des filles d'un roi. Au contraire, quand «les sœurs ont voulu mourir»³³², nous assistons à nouveau à l'inépuisable thème de la quête, avec ses élans et ses retombées. Quelque chose a été perdue à l'origine, par ce péché soi-disant «*originel*». Quelque chose qu'il faut à tout prix retrouver.

3.2. Des princesses aux couronnes d'or

Une princesse est la promesse d'un pouvoir suprême, elle exprime les vertus royales à l'état d'adolescence, non encore maîtrisées, ni exercées. Elle a, pour cela, la primauté parmi ses pairs. Elle fait rêver les jeunes gens. Si l'on accroît à ce qu'il a été dit, qu'à une princesse est liée une idée de jeunesse et de rayonnement, on comprend pourquoi elle est la figure centrale dans trois chansons maeterlinckiennes : «*Trois*

³³⁰ 7^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

³³¹ 5^{ème} chanson du 2^{ème} recueil : «Neuf chansons de la trentaine».

³³² 14^{ème} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons».

princesses m'ont embrassé», «*Les princesses à jeun*» et «*Les trois sœurs ont voulu mourir*». Dans ces textes, Maeterlinck leur attribue des pouvoirs que les autres personnages n'ont pas. Elles font tomber des trésors (pierreries ou anneaux en or), et briller le soleil :

«Trois princesses m'ont embrassé.
La première dans les souterrains
J'ai vu tomber des pierreries
Sur mes lèvres et sur mes mains.

Trois princesses m'ont embrassé.
La seconde dans les corridors.
Le soleil mangeait nos baisers
J'ai vu qu'il faisait beau dehors.»³³³

«Les princesses à jeun
Vont boire à la fontaine.
[...]
La plus belle ne dit rien
Elle s'approche du bord
Et chaque fois qu'elle sourit
Tombent des anneaux d'or.»³³⁴

Elles parlent avec la forêt, la mer et la ville. La nature se montrant complice d'un mystère qui dépasse les personnages.

«[Les trois sœurs] s'en sont allées vers la forêt :
«Forêt, donnez-nous notre mort,
[...]
«Ô mer donnez-nous notre mort,
[...]
«Ô ville donnez-nous notre mort,»³³⁵

Et toutes ces princesses ont des anneaux et des couronnes en or et une lampe qui s'éteint...

³³³ 2^{ème} chanson du 2^{ème} recueil : «Neuf chansons de la trentaine.»

³³⁴ Dernière chanson du 2^{ème} recueil.

³³⁵ 14^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

Remarquons que, dans les chansons maeterlinckiennes, il n'y a que très peu d'objets cités. En effet, il n'y a pas de référence aux vêtements que porte la reine, le roi ou les jeunes filles, car les vêtements et les objets, aussi différents qu'ils soient dans la nature et dans leur signification, ne font pas moins référence, l'un et l'autre, à la vie civilisée et pourraient remettre pour un temps donné - exactement ce que l'auteur veut fuir. Pourtant, certains objets symboliques, tels l'anneau et la couronne, occupent une large place dans les chansons. Il s'agit, en effet, d'un anneau que l'on confie pour ce faire reconnaître ou que l'on donne au moment de la séparation d'un couple. Anneau pour anneau, fidélité pour fidélité, c'est aussi par un échange symbolique d'anneaux en or - que la femme donne à celui qui «*[pourra revenir] un jour*»³³⁶ ou que possède l'homme qui frappe trente ans à la porte³³⁷ - que le personnage identifie l'être aimé.

«Elle revient au palais,
Un vieux frappe à sa porte
Il a frappé si fort,
Avec un anneau d'or
Qu'il a troué la porte.»³³⁸

Les anneaux échangés sont le plus parfait symbole du lien unissant deux êtres qui s'aiment. Symbole depuis toujours d'un pouvoir protecteur occulte et d'un compromis personnel, d'un engagement, d'une union, comme le sont les anneaux de fiançailles ou de mariage³³⁹. L'anneau confère à celui qui en le porte une sorte de protection magique, écartant de lui tout danger. Ainsi, en va-t-il de l'anneau confié à l'homme par celle qui «*a cherché l'amour*» ou encore à celui de la plus belle des «*princesses à jeun*», qui tombera dans la fontaine quand la jeune fille sourit au chevalier.

«La plus belle ne dit rien
Elle s'approche du bord
Et chaque fois qu'elle sourit

³³⁶ *Et s'il revenait un jour*, 2^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

³³⁷ *Elle a cherché l'amour*, 1^{ère} chanson du 2^{ème} recueil: «Neuf chansons de la trentaine.»

³³⁸ *Elle a cherché l'amour*, 1^{ère} chanson du 2^{ème} recueil.

³³⁹ Dans de nombreuses légendes, les anneaux sont associés à la force magique ou au trésor caché – un thème qui remonte à la croyance de l'anneau de Salomon, d'où provenaient tous ces pouvoirs surnaturels et son savoir. Thème que Maeterlinck a très bien repris dans les chansons et qu'il a largement exploité dans toute son œuvre, essentiellement dans *Onirologie*.

Tombent des anneaux d'or.»³⁴⁰

Néanmoins, l'anneau comme l'amour dont il est signe, ne confère pas toujours une protection magique, car l'homme a perdu le sien («A-t-elle encore son anneau d'or ? / Je n'ai plus le mien...»³⁴¹) ou la jeune fille est morte en attendant :

«Et s'il revenait un jour
Que faut-il lui dire ?
- Dites-lui qu'on l'attendit
Jusqu'à s'en mourir...»³⁴²

De la sorte, si l'anneau apparaît comme fondamentalement lié à l'amour, dont il est le gage privilégié, la couronne est, de son côté, l'emblème de l'autorité spirituelle et temporelle suprême, qui a eu son origine dans les simples grinaldes, qui représente la perfection et la participation à la nature céleste, et de l'anneau, qui symbolise la continuité. Elle révèle quelles forces supra-terrestres qui ont été captées et utilisées pour réussir l'exploit récompensé. Nous concevons dès lors que la couronne, que les jeunes filles portent, symbolise une dignité, un pouvoir, une royauté, l'accès à un rang et à des forces supérieures. Servant, ainsi, à désigner toute supériorité, si éphémère et superficielle fût-elle, et à récompenser un exploit ou des mérites exceptionnels, la couronne est, donc, le signe de la manifestation d'un succès et d'une dignité. C'est la récompense d'une preuve. Et la matière même de la couronne, végétale ou minérale, précise la nature de l'acte héroïque accompli et celle de la récompense divine attribuée. Ici, les couronnes sont toujours en or - le métal de la perfection, symboliquement divin par son association universelle au soleil - et on lui associe des qualités emblématiques, tels que la pureté, la vérité, l'harmonie, le savoir, le pouvoir, la jeunesse et l'éternité. Subséquemment, la couronne en or semble représenter, pour les jeunes filles ou la femme, une promesse de vie éternelle, à l'instar de celle des dieux. C'est du moins ce qui semble évident, pour les trois sœurs qui partent en quête de leur mort. Elles ont placé leur couronne d'or et «sont allées chercher leur mort», qu'elles ne trouveront pas.

«Les trois sœurs ont voulu mourir

³⁴⁰ *Les princesses à jeun*, 9^{ème} chanson du 2^{ème} recueil : «Neuf chansons de la trentaine».

³⁴¹ *J'ai sonné trois fois du cor*, 6^{ème} chanson du 2^{ème} recueil.

³⁴² *Et s'il revenait un jour*, 2^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

Elles ont mis leurs couronnes d'or
Et sont allées chercher leur mort

S'en sont allées vers la forêt
[...]
La forêt se mit à sourire
Et leur donna douze baisers
Qui leur montrèrent l'avenir.
[...]
S'en sont allées chercher la mer
[...]
La forêt se mit à pleurer
Et leur donna trois cents baisers,
Qui leur montrèrent le passé.
[...]
S'en sont allées chercher la ville
[...]
La ville, s'ouvrant à l'instant
Les couvrit de baisers ardents,
Qui leur montrèrent le présent.»³⁴³

Dans cette dernière pièce, ce qui compte, en définitive, ce n'est pas tant l'égarement, mais la quête, cette recherche toujours reprise, toujours recommencée, malgré les obstacles. La femme sait qu'elle va mourir, mais elle ne souffre pas, et «la ville [...] [la couvrira] de baisers ardents». Puis dans *Elle est venue vers le palais*³⁴⁴, la femme accueille la mort de bras ouvert : «L'inconnue embrassa la reine». Ces jeunes filles et cette reine sont des êtres qui ont langueur de vivre, c'est qu'«il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures». Maeterlinck l'avait bien compris: ce n'est que lorsque l'homme se prépare «pour une mission divine» et à cette condition que «se fait le véritable don de l'homme et s'accomplit le sacrifice par excellence»³⁴⁵. Le bonheur apparaît tout au plus comme un idéal interdit dans les chansons, comme, par ailleurs, dans les premières œuvres³⁴⁶.

³⁴³ *Les trois sœurs ont voulu mourir*, 14^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

³⁴⁴ 9^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

³⁴⁵ Maurice Maeterlinck, *La sagesse et la destinée*, op. cit., p. 68.

³⁴⁶ Le bonheur met beaucoup de temps à s'imposer dans l'œuvre du Gantois, il commence à poindre bien tard, avec *Ariane*, lorsque celle-ci délivre les captives et leur exprime tout son amour. L'amour n'y est plus inaccessible. À partir d'*Ariane*, nous voyons les portes s'ouvrir elles-mêmes sur des trésors

Malheureusement, pour leur propriétaire, ces couronnes ne sont pas suffisamment puissantes pour les livrer de la mort. Toutes les illusions sont perdues, car l'anneau et la couronne sont les deux déchus dans «l'eau froide et dans la nuit...».

«L'anneau glisse et l'anneau luit

L'anneau trouble l'eau qui fuit,

L'anneau tombe dans la nuit.

L'anneau tombe et la couronne,

- Que les anges nous pardonnent !...

La couronne tombe aussi

Dans l'eau froide et dans la nuit...»³⁴⁷

Nous reconnaissons, à nouveau, la vertu magique de l'objet jeté dans l'eau, celle de l'anneau ou de la couronne, comme l'avait été celle de la clef. La hauteur et la profondeur attirent, encore une fois, notre attention. L'action se passe près d'une source, où les bagues et les couronnes sont englouties. C'est toujours au fond des sources, des grottes, que tombent les objets. Allégories des profondeurs de l'inconscient. Ainsi, tout est immanent, tout est intérieur aux personnages. Ce n'est pas la perte de la couronne ou de la bague qui provoque le destin, c'est la libération de leur plus profond désir : de fuir, de trouver la mort, de mourir.

La nuit et le jour, l'ombre et la lumière sont interprétés comme présages émanant des puissances qui planent au-dessus des têtes des personnages. Maeterlinck inscrit la mort dans le paysage. Les forces cosmiques, partout présentes, prévalent toujours sur l'homme. Il y a là un drame à deux niveaux : celui du réel et celui de l'occulte, de l'action non-dite, d'une vie secrète, presque insaisissable et pourtant bien puissante, suggérée par une trame savamment tissée de signes insolites qui alimentent le pressentiment d'un dénouement fatal. Il suffit de se rappeler de la chanson *Ouvrez, mon père, ouvrez*³⁴⁸ pour y voir que l'approche de la nuit et la nuit elle-même est génératrice d'angoisse. Nuits de la dissimulation, mais aussi de l'épreuve, car c'est la nuit que les jeunes filles montent à la tour, descendent dans les grottes... Ou bien c'est à l'aube que

éblouissants. Les mortes ressuscitent, la statue s'anime, les cloches sonnent toutes seules, etc. Une profusion d'événements merveilleux jaillit de partout annonçant «la bonne nouvelle» de la libération. Dans *Monna Vanna*, Maeterlinck introduit une variante et substitue la magie de l'amour au merveilleux des contes de fée, puis ce dernier reparaît dans *Joyselle* et dans *l'Oiseau bleu*.

³⁴⁷ *La dernière chanson de Mélisande*, 5^{ème} chanson du 3^{ème} recueil : «Treize chansons de l'âge mûr».

³⁴⁸ 4^{ème} chanson du 2^{ème} recueil : «Neuf chansons de la trentaine».

la reine part avec l'inconnue : «*le soleil se levait à peine* » (*Elle est venue vers le Palais*³⁴⁹).

En fait, ce ne sont pas les jours de vingt-quatre heures qui sont ici en cause, mais bien l'opposition entre ce qui se cache, se dissimule, au cœur de la nuit et de l'ombre – pièces et souffrances – et ce qui éclate au grand jour, dans la vérité de la lumière et dans la joie du soleil retrouvé. Dans d'autres chansons, au contraire, le jour est synonyme de lumière et de vie. Les portes s'ouvrent vers l'extérieur et font entrer le jour dans la nuit, éclairent la salle : *Vous avez allumé les lampes / - Oh le soleil dans le jardin ! [...] Je vois le soleil par les fentes / Ouvrez les portes du jardin !*³⁵⁰. La venue du jour coïncide, en effet, avec l'éveil, le réveil, de la nature après l'engourdissement et la mort de la nuit. Malgré cela, les chansons ne «s'illuminent» que très rarement. Nous y assistons parfois à un jaillissement de lumière et d'or, pierres précieuses symbolisant cette ouverture. Une seule chanson, «*Intérieur*»³⁵¹, est joyeuse, resplendissante de soleil et de joie, invitant à aller à la campagne :

«Le soleil resplendit,
Allons à la campagne...
Le chat nous accompagne,
Mais le chine reste ici...
Chic, chic, dit la souris,
Et le rat danse aussi...»

Soudain, quatre animaux apparaissent: le chat, qui *accompagne les personnages* à la campagne ; le chien, qui *reste à la maison*, la souris et le rat qui dansent heureux. Nous ne pouvons pas nous empêcher de trouver une relation possible avec les textes que l'auteur écrit à l'époque sur la vie des fourmis, comme par exemple, *La Vie de la Nature*, *La vie des abeilles*, *L'intelligence des fleurs*, *La Vie des fourmis*. Cependant, et ceci de façon curieuse, dans les chansons, il n'y a pas beaucoup d'animaux contrairement à ce qui se passe dans le théâtre de Maeterlinck, où l'auteur dramatique a largement tiré parti de leur rôle symbolique. Ça et là, nous surprenons, au fil des pièces, des brebis et des agneaux : «*trois mille brebis*» vont brouter l'incendie, et «trois cents

³⁴⁹ 9^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

³⁵⁰ Vous avez allumé les lampes, 12^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

³⁵¹ 10^{ème} chanson du 3^{ème} recueil : «Treize chansons de l'âge mûr». Cette chanson n'a d'ailleurs rien à voir avec la fameuse pièce homonyme maeterlinckienne. Dans *Intérieur*, il s'agit d'apprendre à une famille qui ne se doute de rien, la nouvelle de la mort d'une de leurs filles, découverte noyée au bord d'un fleuve.

agneaux», au contraire, vont fuir du feu (*Au sortir de ses grottes*³⁵²), puis, *trois colombes aux ailes brisées, trois cygnes en sang*, et *trois corbeaux* qui fuient au loin (*J'ai sonné trois fois du cor*³⁵³), un serpent et un cheval. Il n'y a pas de monstres, d'animaux énormes, sans yeux, sans tête, sans nez, bien que le décor puisse parfois induire à cela, mais des animaux tout à fait normaux, qui ont peur et qui souffrent tout comme tous les autres personnages.

La nuit et la mort sont deux façons d'exprimer la même idée et il faudra un personnage de l'Autre Monde, l'Inconnue, pour venir «réveiller», sans ménagement d'ailleurs, tous ces hommes dont la vie spirituelle, la vraie vie, est comme assoupie, oblitérée. Une fois de plus, nous atteignons ici à un niveau d'interprétation quasi théologique. Se complaire dans la nuit, c'est s'installer en quelque sorte dans la mort. C'est, en somme, par ce biais temporel que s'exprime l'antithèse essentielle de la mort et de la vie.

Encore une fois, nous nous sommes demandée si, dans une certaine mesure, le registre poétique de ces chansons, pour quelques-uns de leurs thèmes et de leurs motifs, n'est pas une trace laissée de la littérature orale (chanson folklorique). En effet, Maeterlinck y joue avec les motifs récurrents de la littérature et du folklore. L'anneau magique, par exemple, en est bien la preuve, des situations et des types connus de tous : la jeune fille enfermée dans sa chambre, dans la tour ; la femme adultère ; le chevalier ou l'étranger. Les chansons ont certes subi, elles aussi, tout comme le premier théâtre, l'influence des mythes de l'imaginaire collectif comprenant non seulement des légendes, comme celle d'Yseult, mais aussi des contes pour enfants, comme ceux de Grimm (la princesse Maleine est inspirée notamment de Grimm) ou des pièces de Shakespeare. L'anneau, les couronnes, le chevalier, les reines et princesses sont des portes par où les légendes viennent s'introduire dans les poèmes. Toutefois, si nous observons les personnages de ces mythes, nous nous apercevons que Maeterlinck s'en est inspiré pour mieux les dévaloriser. Les princesses sont plus faibles, plus inertes et plus ignorantes que leurs modèles. Les hommes, quant à eux, sont beaucoup moins astucieux et plus ingénus que leurs compères.

³⁵² 8^{ème} chanson du 2^{ème} recueil : «Neuf chansons de la trentaine». Puis, dans la chanson suivante *Les princesses à jeun*, l'agneau broutera l'herbe heureuse.

³⁵³ 5^{ème} chanson du 2^{ème} recueil. Dans cette chanson les colombes ont «les ailes brisées», donc, ne peuvent s'enfuir, comme la femme car elle a été assassinée par son époux. L'inaccessible colombe de «l'amour» et de «la vertu» se heurte sur terre à la méchanceté du mari.

3.3. Des jeunes filles aveugles avec leurs lanternes en or

Être aveugle signifie pour les uns ignorer la réalité des choses, nier l'évidence et donc être fou, lunatique, irresponsable. Pour d'autres, l'aveugle est celui qui ignore les apparences trompeuses du monde, grâce à quoi il a le privilège de connaître sa réalité secrète, profonde, interdite au commun des mortels. Il participe du divin, c'est l'inspiré, le poète, le *voyant*. Il est le voyant puisqu'il est celui qui jouit de la perception des sens, pour qui la nuit, la cécité, compensée par la vision intérieure, est devenue source de clarté. L'aveugle, par sa cécité, est isolé de la société humaine et a gardé intacte sa capacité d'intuition, grâce à laquelle les bruits de la nature sont pour lui des signes. L'aveugle est, pour le Gantois, «l'être normal, primitif en communion immédiate avec l'inconnu, en contact direct avec les ténèbres fécondes et tout l'inexprimable que tout homme doit avoir en soi.»³⁵⁴. Au fil des chansons, nous rencontrons des personnages aveugles, complètement coupés de tout contact avec l'extérieur, comme c'est le cas des ces jeunes filles:

«Les trois sœurs aveugles
Ont leurs lampes d'or;

Montent à la tour,
[...]
Ah! dit la première,
J'entends nos lumières...

[...]
Ah! dit la seconde,
C'est le roi qui monte...

[...]
Non, dit la plus sainte,
Elles se sont éteintes...»³⁵⁵

Les lampes qu'elles portent - d'où émane de la lumière - sont aussi le support de la lumière. La lanterne devient symbole d'illumination et de clarté de l'esprit et peut permettre de découvrir la sagesse. Cela explique peut-être pourquoi la cécité des trois

³⁵⁴ Lettre de Maeterlinck à Albert Mockel du 15 février 1890, cité par Paul Gorceix, in *La Belgique fin de siècle- romans, nouvelles, théâtre, op .cit.*, p.687.

³⁵⁵ 5^{ème} chanson du premier recueil : «Quinze chansons».

sœurs aveugles est accompagnée d'une réelle clairvoyance, car elles «voient» le roi monter à la tour et les lampes s'éteindre. Cette clairvoyance est, bien entendu, celle du regard intérieur, leur «aveuglement symbolique» renvoyant aussi, pour Maeterlinck, à l'ignorance où se trouve tout homme du mystère qui l'entoure. Il y a sur ces tâtonnements une fameuse formule de Platon : «L'homme est un aveugle qui va dans le droit chemin.»

N'oublions pas que pour Maeterlinck, la cécité, qui est souvent une sanction divine, n'est pas sans rapport avec les épreuves initiatiques, comme s'il fallait avoir les yeux fermés à la lumière physique pour percevoir la lumière divine. Ce fut la lecture du mystique Ruysbroeck, qui lui avait laissé pressentir les virtualités à la fois d'ordre poétique et philosophique:

« quand l'œil [...] ferme ses paupières et tire de lui-même sa lumière, ou que, pressé par la main, il aperçoit la lumière qu'il a en lui. Alors, sans rien voir d'extérieur, il voit ; il voit même plus qu'à tout autre moment, car il voit la lumière.[...] De même, quand l'intelligence ferme l'œil en quelque sorte aux autres objets, qu'elle se concentre en elle-même en ne voyant rien, elle voit non plus une lumière étrangère qui brille dans des formes étrangères, mais sa propre lumière qui, tout à coup, rayonne intérieurement d'une pure clarté [...] elle se plonge dans les profondeurs de la divinité, jusqu'à ce que [...] elle devienne elle-même objet de contemplation et brille de la clarté des conceptions qui ont là-haut leur source»³⁵⁶

Maeterlinck ajoutera qu'il faut trouver les autres explications en nous-mêmes, «dans les profondeurs où toute explication s'anéantit dans son expression. Car ce n'est pas seulement au ciel et sur la terre, c'est surtout en nous-mêmes qu'il y a plus de choses que n'en peuvent contenir toutes les philosophies»³⁵⁷. C'est seulement quand nous ne sommes plus obligés de formuler ce qu'il y a de mystérieux en nous, que «nous sommes plus profonds que tout ce qui a été écrit, et plus grands que tout ce qui existe.»³⁵⁸

Ainsi, c'est quand les personnages cessent d'être aveugles qu'ils perdent leur don de voyance. On comprend mieux pourquoi *Les jeunes filles aux yeux bandés*³⁵⁹, qui cherchent leur destinée, après avoir imploré qu'on leur enlève leurs bandeaux d'or, vont désirer qu'on les serre à nouveau. Elles vont *saluer la vie*, mais ne vont pas sortir. On

³⁵⁶ Maurice Maeterlinck, *Ruysbroeck l'Admirable*, in *Le Trésor des Humbles*, , op. cit., pp. 46-47.

³⁵⁷ Maurice Maeterlinck, *Ruysbroeck l'Admirable*, in *Le Trésor des Humbles*, op. cit., p. 47.

³⁵⁸ *Idem, Ibidem.*

³⁵⁹ 4^{ème} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons».

retrouve, dans cette chanson, l'idée de la cécité volontaire et du refus de la «vie du dehors», que Ruysbroeck a inspirée à Maeterlinck :

«Les filles aux yeux bandés,
(Otez les bandeaux d'or)
Les filles aux yeux bandés,
Cherchent leurs destinées...

[...]
Ont salué la vie,
(Serrez les bandeaux d'or)
Ont salué la vie,
Et ne sont point sorties...»

La cécité offre, ici, une notion de clôture, en établissant un rapport d'analogie entre la cécité - leur aveuglement volontaire - et l'isolement physique des jeunes filles - l'enfermement géographique. Le dehors et le dedans, le cloisonnement spatial et la clôture intérieure, se répondent mutuellement, s'interchangeant dans une équation parfaite.

De plus, n'oublions pas que le Gantois a écrit dans son cahier bleu «la femme semble plus près de Dieu»³⁶⁰, insistant sur le caractère «mystique» de ses sens et sur la faculté de communion avec l'Inconnu qui la distinguerait de l'homme. Un certain déséquilibre s'affirme, de même, dans les chansons en faveur du groupe de femmes, au sein duquel se détache la plus jeune, la plus sainte ou la plus belle. Elles incarnent les puissances positives du féminin : elles perçoivent les indices de l'imminence d'un événement mystérieux, dont le sens peut leur échapper. On peut croire qu'en leur permettant de voir ce que les autres ne voient pas, l'auteur leur prête une forme primitive d'adhésion au mystère du monde, tandis qu'il laisse les autres s'illusionner et s'égarer au nom des évidences du sens commun.

L'importance accordée aux personnages aveugles dans ses chansons, comme par ailleurs dans son premier théâtre n'est pas gratuite. Par-delà sa traditionnelle aura parabolique, l'aveugle dévalorise l'importance du réel extérieur, qui va du néant à l'action banale et contingente, en faveur d'un réalisme des «essences», le seul capable d'exprimer la réalité du moi profond. Pensons à la richesse intérieure des jeunes filles

³⁶⁰ Maurice, Maeterlinck, *Cahier Bleu*, op. cit., f. 12.

aveugles qui, en dépit de leur cécité, voient davantage que les autres personnages, car elles voient avec les yeux de l'âme. Cela étant, toute ambiguïté de leur perception intérieure, intuitive, irrationnelle, est condensée en elles. Ce sont les seuls personnages conscients des «ténèbres» qui les habitent. Leurs discours dénotent des préoccupations profondes amplifiées, par ailleurs, jusqu'à une dimension de tragique existentiel par l'utilisation récurrente de formes collectives telles que «vous» ou «nous».

Par ce procédé, Maeterlinck englobe les jeunes femmes au-delà du drame «visible» - simple fond de décor – et ouvre son esprit à la substance même du mystère, à cette angoisse de «l'intelligible» dont il parle dans la «Préface» de son Théâtre. Car elles savent «des choses que nous ne savons pas, et elles ont une lampe que nous avons perdue. Elles habitent au pied même de l'Inévitable et en connaissent mieux que nous les chemins.» Et c'est pourquoi elles «ont des certitudes étonnantes et des gravités admirables, et l'on voit bien que dans leurs moindres actes, elles se sentent soutenues par les mains sûres et fortes des grands dieux.»³⁶¹

Les femmes semblent échapper au règne du langage et, consécutivement, au principe de la séparation : indistinctes et végétales, elles vivent dans une communion mystérieuse, qui va de pair avec l'effacement des identités subjectives. De cette façon, Maeterlinck met en scène des «personnages avertis», qui s'opposent aux autres personnages et qui échappent à la logique du langage et au rapport d'étrangeté du sujet avec le monde. Les femmes savent des choses qui n'ont jamais été écrites ni enseignées, car la femme est « plus près de Dieu que l'homme». Maeterlinck affirmera :

«De tous les êtres que nous connaissons, la femme semble être le plus près de Dieu. [...] La vieille femme est aussi jeune qu'un enfant. [...] Tout ce qu'elle voit, elle le voit à la fois dans trois mondes. Tous ses sens sont mystiques. Elle aperçoit nos destinées dans son choix. Il est bien possible, d'ailleurs, que nos destinées et nos femmes soient des sœurs discrètes sorties, la main dans la main, de la même Maison.»³⁶²

En somme, si les personnages semblent répondre parfaitement à l'exigence des symbolistes d'en finir avec l'Individu, il faut cependant remarquer que quelques personnages présentent, individuellement ou par groupes, des traits psychologiques assez bien définis. D'autres, au contraire, sont totalement dénués non seulement

³⁶¹ Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles, Sur les femmes*, cinquième chapitre, *op. cit.*, p. 28.

³⁶² Maurice Maeterlinck, «*Menus Propos II*», in *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, *op. cit.*, p. 57.

d'individualité mais aussi de psychologie. Ils semblent être, bien plus que les premiers, cet «être prestigieux reculé au-delà de toute vie possible» qui apparaissait à Mallarmé comme le héros idéal.

En ressemblant à leur propre «spectre», les personnages vont avoir cette «apparence de somnambules un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible»³⁶³ que Maeterlinck estimait être la principale vertu des personnages de sa première pièce, *La Princesse Maleine*. Ce sont les femmes qui semblent apparaître sous cette irréalité diaphane de spectres que les Symbolistes auraient désiré y trouver. Les hommes, eux, sont présentés comme le symbole de la platitude, du prosaïsme de l'individu commun, notamment l'époux de la reine et non le roi. Ils ne font que suivre, pas à pas, les femmes. Ils ne peuvent donc qu'être eux-mêmes plats, comme les ombres de celles-ci. Ils nous apparaissent comme un symbole plat, presque allégorique, par opposition à ce symbole beaucoup plus profond que nous trouvons dans la femme.

L'auteur caractérise, donc, les personnages par des traits psychologiques distincts: les femmes sont plus intuitives que les hommes, quasi inexistant, d'ailleurs. Ce sont les femmes qui prennent toujours le devant: elles seront les seules qui essayeront, à la fin, de découvrir qui est l'Inconnu et qui l'interpelleront: elles iront chercher leur mort, avec leurs couronnes d'or; alors qu'eux n'osent pas. Face à l'Inconnu, l'homme «se détourne et passe encore...»³⁶⁴ ou bien il ne franchit pas le seuil de la porte: «Son époux parlait sur le seuil»³⁶⁵. Nous pouvons dire, ainsi, des femmes qu'elles se présentent comme des personnages en profondeur. L'auteur a réussi à leur donner une source intérieure de vie. Les hommes n'ont pas acquis cette indépendance: ils essaient de vivre, parasitairement, aux dépens d'une idée. Ils sont si fermement installés dans leur situation de symboles, figés presque en allégorie, qu'ils ne peuvent nullement avoir cette «profondeur» que Maeterlinck et beaucoup d'autres appréciaient dans les personnages d'Ibsen. Les femmes, par contre, possèdent cette qualité: elles sont des personnages plus en profondeur, où il y a des remous d'âmes qui laissent deviner leur intérieur. La tension dramatique des chansons vient justement - comme nous l'avons vu - de ce conflit intérieur qui oppose les personnages, non pas les uns aux autres mais chacun à soi-même.

³⁶³ Maurice Maeterlinck, *Trésor des Humbles*, op. cit., p. 35.

³⁶⁴ 1^{ère} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons»

³⁶⁵ *Elle est venue vers le palais*, 9^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

En conclusion, avec ces personnages, qui vont se déplacer dans cet univers recréé à partir du réel ou inventé de toutes pièces, Maeterlinck, à l'instar des symbolistes, prétend saisir, au delà des extériorités et des formes dégradées, «les pures idées». Pour Mallarmé le héros devait être «la figure que nul n'est», il devait être invisible, seul son reflet parviendrait aux «élus». Ses disciples furent moins radicaux, Charles Morrice convient même qu'il ne parle de s'éloigner de la vie que pour y revenir. Il ne propose l'éloignement de l'homme que pour mieux le connaître. Ce qui compte pour Maeterlinck dans une poésie ou une pièce de théâtre, ce n'est pas l'action matérielle, ni même «l'action psychologique», car il estime que l'auteur «ne doit pas laisser subsister d'autre intérêt que celui qu'inspire la situation de l'homme dans l'univers»³⁶⁶.

Comme dramaturge, Maeterlinck rejetait le théâtre joué, il condamnait l'acteur, cet intermédiaire grossier, cette présence épaisse à laquelle se heurte tout vol de l'imagination, puisqu'il enfermait le personnage dans un moule aussi étroit, aussi mesquin que le corps d'un homme³⁶⁷. Pour lui, la représentation d'un chef-d'œuvre à l'aide d'éléments accidentels et humains était antinomique. L'absence de l'homme lui semble indispensable, car il envisageait un théâtre où les comédiens auraient été remplacés par des figures de cire ou des personnages sculptés ou, à la limite, par «une ombre» ou «un reflet». N'oublions pas qu'il a présenté sa première pièce, *La Princesse Maleine*, comme un drame «pour théâtre de fantoches»³⁶⁸. Ce goût pour les marionnettes cadre bien, d'ailleurs, avec la logique des Symbolistes, car il exprime le refus de l'acteur et celui du théâtre en tant que «miroir de la vie». Quelque chose comme un théâtre non pas tout à fait intériorisé, mais intime serait donc possible. C'est Mallarmé lui-même qui emploie ce mot en exaltant Hamlet, le prototype du «drame avec Soi», un personnage unique d'une tragédie intime et occulte. Maeterlinck va plus loin, il veut rendre au théâtre le «tragique quotidien» de la condition humaine, le mystère quotidien qu'implique «le seul fait de vivre». Ce n'est que lorsqu'on se trouve bien à l'abri du monde extérieur «que l'étrange et silencieuse tragédie de l'être ouvre vraiment les portes de son théâtre»³⁶⁹, émergeant du silence, «le dialogue plus solennel

³⁶⁶ Maurice Maeterlinck, *Trésor des Humbles*, op. cit., p. 38.

³⁶⁷ En agissant de cette forme, Maeterlinck suivait ses comparses. En effet, dans la *Revue Wagnérienne* des voix se levaient exprimant le mépris du théâtre joué.

³⁶⁸ Deux ans plus tard, il était encore question de faire jouer *La Princesse Maleine* pour un théâtre de fantoches et, en 1894, Maeterlinck publiait trois nouveaux drames: *Alladine et Palomides*, *Intérieur* et *Mort de Tintagiles*, qu'il intitula «trois petits drames pour marionnettes».

³⁶⁹ Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*, op. cit., p. 21.

et ininterrompu de l'être et de sa destiné³⁷⁰. C'est celui qu'il «s'agit plutôt de faire entendre par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments»³⁷¹.

En effet, un autre personnage, un «Personnage Absent», la Mort, s'annonce en coulisse, aiguisant sa faux. Pour suggérer ce «Personnage Absent», Maeterlinck a pris grand soin d'éviter toute allusion trop précise. Il a fait dire à un personnage «J'entendis la lampe [...] J'entendis son âme / Et j'ai vu la mort»³⁷², à la jeune fille: «J'entends nos lumières...», lorsqu'elle entend le bruit de pas de l'Inconnu. Quelqu'un entendra «tomber les feuilles»³⁷³. Le verbe entendre a une signification plus ample que celle que contient un vulgaire dictionnaire, ici c'est beaucoup plus qu'écouter, c'est comprendre - saisir par l'ouïe, en premier lieu, puis «saisir par l'intelligence» en deuxième lieu. Les femmes ont entendu le bruit de la porte, puis elles ont perçu la lampe et l'âme car elles ont vu la mort, à l'instar de cette femme qui entend la flamme parler, la voyant, ensuite, trembler et mourir; ou des jeunes filles qui voient la porte devenir noire et les lampes s'éteindre...

³⁷⁰ *Ibid. Ibidem*, p. 21.

³⁷¹ *Ibid. Ibidem*, p. 12.

³⁷² *Quand l'amant sortit*, 10^{ème} chanson du 1^{er} recueil: «Quinze chansons».

³⁷³ *Elle est venue vers le palais*, 9^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

4. Des personnages avec un dialogue au second degré...

«C'est lorsque chacun se tait, qu'on n'a plus rien à se dire,
que commence le vrai dialogue.»³⁷⁴

Les mots doivent évoquer l'invisible et l'indicible de cette «lumière» intérieure, qui n'est ni le vide, ni le néant dans l'esprit du poète symboliste, car les mots des chansons de Maeterlinck s'entrouvrent sur ce que nos oreilles n'entendent pas ou pas encore et ce que nos yeux ne voient pas ou ne perçoivent qu'à peine. C'est un langage qui demande la participation active du lecteur, de son imagination. Celui-ci doit être, lui aussi, entraîné aux nouvelles perceptions qui lui sont suggérées. Il nous faut considérer, d'abord, la parole avant qu'elle ne soit prononcée, sur le fond du silence qui la précède et qui ne cède de l'accompagner, et sans lequel elle ne dirait rien. Il nous faut être, ensuite, sensible à ces fils de silence dont le tissu de la parole est entremêlé. Le blanc, à la fois le vide et le silence, inscrit dans la sphère des chansons un langage propre, un langage que Maria Teresa Rita Lopes a intitulé de non-langage³⁷⁵. Tout compte fait, les silences, les rythmes aident à ce «discours» non-verbal. C'est le dialogue «du second degré», selon le mot de l'auteur, dont le substrat métaphysique est magistralement répercuté sur les dialogues par le jeu des répétitions, des pauses et des silences. Il met ainsi en place un art total aux qualités picturales et musicales, rêvé par Mallarmé. Celui-ci d'ailleurs l'aura ressenti peut-être plus intensément que quiconque, car il écrit le «délice» éprouvé face à ce grand chef-d'œuvre qu'est *Pelléas et Mélisande* en soulignant la qualité suprême de la pièce. Ceci dit, la puissance connotative des paroles que profèrent les personnages et plus encore de celles, plus secrètes et plus graves, qu'ils ne profèrent pas, constituent la valorisation majeure du dire sans nommer.

Maeterlinck utilise un dialogue fortement intériorisé et métaphorique, «un dialogue du second degré», un «dialogue inutile», contraire à la compréhension, puisqu'il est élaboré pour faire suggérer l'indéfinissable. Les répliques ne correspondent pas à une véritable conversation, mais à un chatolement nerveux de l'incertitude. Il transpose et applique, à l'instar de ce qu'il a fait dans son théâtre, l'inadéquation du langage et des mots

³⁷⁴ Maurice Maeterlinck, *Le trésor des humbles*, op. cit., p. 33.

³⁷⁵ Maria Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, op. cit.

à exprimer la vie profonde de l'être. Il s'agit bien, dans ces chansons, de toute la potentialité suggestive de l'épuration, du silence et de la révélation de l'Inconnu qui trouve ici une expression dramatique. A travers un langage suggestif, expressif et vivant, le Gantois exprime un autre dialogue, paradoxalement muet, intérieur, à travers lequel l'âme s'ouvre aux forces de la vie latentes.

4. 1. ... fait de silence et de non-langage.

Le silence est prélude d'ouverture à la révélation, il ouvre un passage. Selon les traditions, il y a un silence avant la création et il y aura un silence à la fin des temps. Le silence enveloppe les grands événements et donne aux choses grandeur et majesté. Dieu arrive en l'âme qui fait régner en elle le silence, mais Il rend muet qui se dissipe en bavardage et ne pénètre pas dans celui qui s'enferme et se bloque dans le mutisme. Pour Ruysbroeck, le silence facilite le rapprochement avec la sphère divine. C'est le langage de celui qui ne communique pas avec le monde extérieur, mais avec son propre monde intérieur. C'est le langage de la totalité qui réunit l'homme à Dieu en une Unité indissoluble. A ce propos, on peut remarquer que les mystiques chrétiens ne furent pas les seuls à exalter le silence, puisque déjà Pythagore insistait sur les bienfaits de la méditation. Le silence correspond à la manifestation invisible de l'Esprit Universel, dont tout homme participe. Considération que reprend Maeterlinck dans l'enquête de Jules Huret: «Nous sommes tous égaux devant la chose sans mesure ; et le silence du roi ou de l'esclave, en face de la mort, de la douleur ou de l'amour a le même visage»³⁷⁶.

Le silence est l'élément naturel où les mots s'épanouissent et éveillent mille reflets. Mallarmé s'applique même «à le composer»: «L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers»³⁷⁷. Maeterlinck rend hommage, de son côté, au silence quand il écrit «Les paroles (...) n'ont de sens que

³⁷⁶ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 122.

³⁷⁷ Œuvre complète de Mallarmé, p.872, cité par Maria Teresa Rita Lopes, in *Fernando Pessoa et le drame symboliste- héritage et création*, op. cit., p. 13.

grâce au silence où elles baignent»³⁷⁸. D'après le Gantois, les mots qui sortiront du silence refléteront entièrement l'âme. Ils seront simples et ouvriront les yeux aux ténèbres, au mystère de leur signification. Le silence seul ne suffit pas au poète, il doit encore détourner son regard du monde extérieur, et pour cela il doit être aveugle, pour ainsi atteindre le symbole qui émane de sa propre intériorité, plus haut et plus impénétrable que le plus merveilleux symbole préconçu.

Dans les chansons, le silence ne se réduit pas forcément à l'absence de la parole : il peut y avoir une place active, y devenir présence de l'absence. Par les points de suspensions, le silence tisse un drame invisible, fait naître l'indéfinissable d'une sensation qui ne se résout pas, la vie sourde des personnages. Cette trame se déroule parallèlement «aux dialogues ordinaires de la raison et des sentiments»³⁷⁹. Et ce n'est que grâce à cet autre dialogue silencieux que les paroles acquièrent leurs profondes résonances. Dans la chanson qui suit, par exemple, le silence détient un rôle primordial en donnant corps à l'absence, à l'Inconnu. Le silence y règne en maître :

«J'ai sonné trois fois du cor,
M'a-t-elle entendu ?
Elle n'attend plus dans la tour
Elle est descendue...
[...]
Elle dort aujourd'hui...
[...]
- Entrez sans craindre un regard ;
Elle ne dira rien...»³⁸⁰

Les paroles se heurtent contre cette paroi qui les entoure : le silence. Le silence serait le «troisième personnage», qui se glisse toujours dans le dialogue, «ce troisième personnage énigmatique, invisible, mais surtout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime»³⁸¹, en somme, le vrai protagoniste «qui vit d'une vie inépuisablement

³⁷⁸ Maurice Maeterlinck, *Trésor des Humbles*, op. cit., p. 22. L'essai *Silence*, que contient cette œuvre, et l'*Introduction à Ruysbroeck* ont bien mis en évidence l'importance du silence pour le Gantois.

³⁷⁹ *Idem*, *Ibidem*, p. 22.

³⁸⁰ 6^{ème} chanson du 2^{ème} recueil : «Neuf chansons de la trentaine» .

³⁸¹ Maurice Maeterlinck, *Théâtre*, Édition Lacomblez, 1911, vol. I , p. XVI.

profonde, et que tous les autres servent simplement à retenir quelque temps dans un endroit déterminé»³⁸².

Maeterlinck aimerait mettre, en scène, des personnages dans des circonstances ordinaires et humainement possibles, mais les y mettre de façon que, «par un imperceptible déplacement de l'angle de vision habituel, apparaissent clairement leurs relations avec l'Inconnu»³⁸³. Il voudrait «exprimer surtout cette sensation d'emprisonnés, d'étouffés, de haletants en sueur qui veulent se séparer, s'en aller, s'écarter, fuir, ouvrir, et qui ne peuvent pas bouger. Et l'angoisse de cette destinée contre laquelle ils se heurtent la tête comme un mur et qui les serre de plus en plus étroitement l'un contre l'autre»³⁸⁴. Le reste est accessoire. Le drame ne se fonde pas sur l'événement mais sur l'état, l'enfermement des humains dans leur condition, livrés «à l'amour, à la mort, à la fatalité et aux autres forces mystérieuses de la vie» dont ils sont les victimes innocentes. L'action a lieu à l'insu même du personnage. Maeterlinck veut y exprimer la vie profonde de l'homme aux prises avec le mystère de sa destinée. Et l'atmosphère que le Gantois parvient à créer est étrange et troublante d'autant plus qu'elle est raisonnable et réelle.

Nous pouvons rapprocher ce «troisième personnage» de la théorie symboliste selon laquelle, il ne faut pas peindre les choses elles-mêmes, mais les effets qu'elles produisent. «Ce personnage sublime» tout en étant le protagoniste ne se manifeste qu'indirectement, à travers les réactions qu'il éveille chez les autres personnages³⁸⁵. Il apparaît en tant qu'élément déterminant dans la progression de l'action. C'est lui le vrai protagoniste, la présence absente qui fait dire à une des jeunes filles: «Ma mère n'entendez-vous rien?».

Analysons de plus près, précisément, cette dernière chanson : «Ma mère n'entendez-vous rien?»³⁸⁶. Nous y assistons à la présence accablante de la mort qui s'empare peu à peu de la pièce. Ses progrès sont justement dénoncés par treize «silences», c'est-à-dire, treize points de suspension, séparant les propos des personnages. Le silence est si épais, si étouffant que la mère s'exclame: «Ma fille de qui parlez-vous ?». Ainsi, dans cette pièce, le rôle du silence est primordial, dans la progression de l'action, tout en étant

³⁸² Jules Huret, «Conversation avec Maurice Maeterlinck I» (article paru in *Le Figaro* du 17 mai 1893), in *Introduction à une psychologie des songes et autres récits, 1886-1896, op. cit.* p.156.

³⁸³ Jules Huret, «Conversation avec Maurice Maeterlinck I», *op. cit.*, p.156.

³⁸⁴ C'est une note que Paul Gorceix relève dans l'agenda de Maeterlinck, en date du 28 février 1891.

³⁸⁵ Il faut rappeler, à ce propos, le rôle primordial détenu par le silence dans la «tragédie intime» des Symbolistes.

³⁸⁶ 11^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

bien complexe. Il est articulé par des «pauses» séparant les répliques des personnages, celles-ci marquent une montée de ce silence que l'on sent flotter autour des personnages et dans lequel les interrogations sans réponses de la jeune fille résonnent étrangement. Il semble que ces interrogations le rendent plus étouffant et plus gênant. Pour faire face à ce silence, les personnages parlent. Nous apprenons, ainsi, que l'hôte redouté est bien long à s'installer: au lieu de le faire en l'absence du personnage, il s'impose peu à peu par étapes: «Elle approche», «Elle ouvre la porte», «Elle parle à voix basse», «Elle prend les étoiles» et «Elle frappe aux fenêtres». Puis, après chaque réplique, une nouvelle «pause» installe le silence. Et un nouveau silence implique une nouvelle chute dans la conscience de l'inutilité de parler et confond la jeune fille «Ma mère, on n'y voit plus clair...». Par conséquent, le dialogue se termine, pour cela, par l'interrogation de la mère résonnant dans une cause de silence où on sent grandir une menace, car le silence commence à prendre corps, commence à devenir chose. Il enveloppe les personnages comme un brouillard. Ainsi, malgré les appels de la jeune fille: «Ma mère, n'entendez-vous rien?», «Ma mère, il faut prendre garde», l'hôte redouté finit par s'installer entre elles. De cette façon, la mort devient, dès le début, le protagoniste inconnu de la chanson, c'est d'elle que l'on parle et c'est elle que la jeune fille entend «partout».

En outre, il faut distinguer, dans les chansons, plusieurs sortes de silences: celui qui règne dans les grottes où les jeunes filles sont enfermées ou veulent s'aventurer, comme c'est le cas dans la chanson *Elle l'enchaîna dans une grotte*³⁸⁷, et un autre: celui que les personnages s'imposent ou qui leur est imposé³⁸⁸. Puis, il y a le silence qui est terreur. Le rythme du langage devient, en conséquence, angoissé, haché, cherchant un appui dans la solidarité d'un chœur, des sept princesses, des trois sœurs aveugles. Cet appel pour parler en chœur devient presque un refrain. Définitivement, derrière tous ces silences, un dernier silence s'installe finalement: l'attente des personnages débouche toujours sur la mort. La mort finit par vaincre, vu que le silence représente la mort elle-même, la bouche de la femme ne «s'ouvr[ira] plus» (*J'ai sonné trois fois du cor*³⁸⁹). De même, dans la chanson

³⁸⁷ 1^{ère} chanson du premier recueil: «Quinze chansons».

³⁸⁸ Comme exemple de silence imposé aux personnages, nous pouvons citer: «Toutes les femmes se taisaient [...] La reine et l'inconnue [...] ne dirent pas un mot» (*Elle est venue vers le palais*, 9^{ème} chanson du 1^{er} recueil); «Donnez-lui mon anneau d'or / Sans rien lui répondre» (*Et s'il revenait un jour*, 2^{ème} chanson du 1^{er} recueil) et «Il est temps de me taire» (*Fin de Race*, 1^{ère} chanson du 3^{ème} recueil; «Treize chansons de l'âge mûr») ou bien aux arbres du *Chant des Platanes*: «Il a fallu nous taire» (12^{ème} chanson du 3^{ème} recueil).

³⁸⁹ 6^{ème} chanson du 2^{ème} recueil: «Neuf chansons de la trentaine».

*Quand l'amant sortit*³⁹⁰, Maeterlinck va exprimer, par l'évocation vague de l'aventure de deux amants anonymes, l'idée de la fatalité au fond du drame. Un amant sort, laissant souriante celle qu'il aime. Toutefois, quand il revient, la mort est là qui attend :

«Mais quand il rentra
(J'entendis la porte)
Mais quand il rentra
Une autre était là...

Et j'ai vu la mort
(J'entendis son âme)
Et j'ai vu la mort
Qui l'attend encore...»

Pour le Gantois, il n'est pas dit que tous les êtres que nous rencontrons soient nécessairement des vivants, en effet, «il est même probable que nous serrons souvent la main à des morts»³⁹¹. D'ailleurs, dans la dernière chanson du dernier recueil, le «Personnage absent» paraît finalement bien figé dans l'allégorie de la mort : «Et la mort est triste aussi, / Mais elle est immortelle ! // Seule elle vit en nous/ Seule elle vit en tout. / Seule elle est éternelle / Et rien ne meurt en elle...».

La ponctuation renforce les hésitations, l'inachevé du texte – exclamations ou points de suspension interrompent l'énoncé et remplacent ce qui ne peut pas être dit. L'effet de suggestion croît en proportion inverse de l'exhaustivité du propos. Ses chansons sont de petites performances d'inachèvement. En fonction de l'irréductibilité des énigmes que pose l'existence, à la recherche du *Grand Secret*, tout énoncé définitif, total, se révèle impossible. L'incomplet, le non achevé, mis en valeur par le point d'exclamation qui clôt quelques vers, conditionne la suggestion poétique. Paul Gorceix défend l'idée selon laquelle «Maeterlinck introduit le minimalisme de la parole, la désarticulation du discours, réalisant, du même coup, le rapprochement souhaité par Mallarmé des genres lyrique et dramatiques»³⁹². Selon ce spécialiste, Maeterlinck «inaugure une écriture du tâtonnement et de l'incertitude, de la dissonance et de la rupture, une écriture conforme à la situation

³⁹⁰ 10^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

³⁹¹ Maurice Maeterlinck, *Menus Propos I*, op. cit., p. 58.

³⁹² *Idem*, *Ibidem*, p. 464.

historique, spirituelle et intellectuelle de l'esprit moderne qui se révèle comme l'assemblage, la cohabitation d'éléments composites et fragmentaires»³⁹³. Ce qui fait dire à Paul Gorceix, qu'«il n'est nullement besoin d'attendre l'expérience des surréalistes pour constater l'émergence d'une poétique de la discordance et du fragmentaire»³⁹⁴. Maria Teresa Rita Lopes affirme, quant à elle, que le langage de Beckett fait penser à celui de la «première manière de Maeterlinck, les personnages s'exprimant par des brides de phrases désarticulées»³⁹⁵.

De notre côté, nous avons constaté que la «désarticulation» ne concerne pas seulement le dialogue. Elle s'inscrit organiquement dans la structure même des recueils. En effet, dans son ensemble, celle-ci est construite sur la juxtaposition des chansons sans grands liens entre elles, exceptées peut-être les premières chansons du dernier recueil. Les contradictions et les paradoxes y apparaissent totalement incongrus, tels que «J'entendis nos lumières» et «J'entendis son âme», si nous les envisageons dans une perspective de la vraisemblance et de la causalité, mais ils cessent d'être perçus contradictoirement, dès lors qu'on les voit comme les composantes éparses de l'unité universelle. Autant de signes plus parlants que de longs discours parce qu'ils émergent spontanément du *mare tenebrarum*.

4.2. Un rythme haletant

Condamnés à une longue attente - sept ou trente ans - les personnages établissent un dialogue entre eux qui est très proche de notre langage habituel. Ils ne s'en éloignent que par des sous-entendus symboliques. Si on ne tient pas compte de ces allusions, on a l'impression d'avoir à faire à un dialogue qui s'enchaîne de façon à peu près ordinaire. En vérité, par l'accumulation des signes prémonitoires glissés dans un dialogue insignifiant et répétitif, par l'alternance des mots inutiles et des silences, Maeterlinck va créer un climat d'«inquiétante étrangeté», dont l'oppression, paroxystique, menée jusqu'à l'insoutenable, ne cède que lorsque l'«inconnue» entre en jeu :

«Et s'il revenait un jour

³⁹³ *Idem, Ibidem.*

³⁹⁴ Paul Gorceix, in *Maurice Maeterlinck et la forme fragmentaire, op. cit.*, p. 454.

³⁹⁵ Maria Teresa Rita Lopes, *op. cit.*, p. 50.

Que faut-il lui dire ?

- *Dites-lui qu'on l'attendit*

Jusqu'à s'en mourir

Et s'il m'interroge encore

Sans me reconnaître ?

- Parlez-lui comme une sœur

Il souffre peut-être ...

Et s'il demande où vous êtes

Que faut-il répondre ?

- *Donnez-lui mon anneau d'or*

Sans rien lui répondre.

Et s'il veut savoir pourquoi

La salle est déserte ?

- *Montrez-lui la lampe éteinte*

Et la porte ouverte ...

Et s'il m'interroge alors

Sur la dernière heure

- Dites-lui que j'ai souri

De peur qu'il ne pleure...»³⁹⁶

Dans cette pièce, un des personnages essaie de savoir comment il doit agir et pour cela il pose des questions. Cependant, les questions qu'il pose n'obtiendront que des réponses ambiguës, pleines de symbolisme. Il demande : «Et s'il revenait un jour / Que faut-il lui dire ?» et un autre personnage lui répond : «Dites-lui qu'on l'attendit / Jusqu'à s'en mourir». Remarquons que les deux vers suivants sont indépendants et ont chacun une vie propre, bien qu'on puisse établir entre eux un rapport de causalité: «Et s'il m'interroge encore/ Sans me reconnaître ? / Parlez-lui comme une sœur / Il souffre peut-être ... »³⁹⁷. Si l'auteur avait écrit: «Parlez-lui comme une sœur car il souffre peut-être...», les paroles du

³⁹⁶ 2^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons». Nous avons détaché les mots, en les mettant en italique.

³⁹⁷ 2^{ème} chanson du 1^{er} recueil

personnage perdraient beaucoup de leur pouvoir de suggestion. Cette indépendance accordée à chaque phrase reflète l'attitude des personnages qui ne vivent pas la vie quotidienne où les rapports de causalité sont bien établis. Dans leur situation hors du temps, leur façon de percevoir ce qui se passe autour d'eux et ce qui ne se passe pas est analytique. Ils enregistrent deux faits sans leur donner une relation de cause à effet. Cette construction permet, en outre, l'ambiguïté, l'équivoque.

Voyons maintenant les autres répliques du deuxième personnage, apparemment une femme: «Donnez-lui mon anneau d'or / Sans rien lui répondre...»; «Montrez-lui la lampe éteinte / Et la porte ouverte ...» et «Dites-lui que j'ai souri / De peur qu'il ne pleure...». Entre ces derniers vers et les précédents un rapport est sous-entendu. Le personnage ne passe pas, sans transition, d'un sujet à un autre, il continue à parler du même sujet. Cependant, ces trois phrases sont trois îlots entourés de tous côtés par le silence. Le hiatus de silence - les points de suspension - qui coupe le dernier vers de quelque quatrain est une constante du langage du drame intérieur du second personnage, qui attendit quelqu'un «jusqu'à s'en mourir...»

Or, dans cette poème, nous pouvons distinguer deux procédés: celui d'une relation implicite de subordination et celui où les phrases sont tout à fait indépendantes les unes des autres. Donc, apparemment, les personnages ne parlent de rien de concret. Leur langage ne cherche pas à transmettre un message précis. Ils parlent pour former un front commun contre le silence. Même leurs interrogations n'attendent aucune réponse. On peut donc se demander, alors, pourquoi parlent ces personnages ? Pour «bercer le silence» aurait pu répondre Maeterlinck. «Le Silence existe au-delà des paroles, les paroles le bercent, parfois»³⁹⁸.

Ainsi, si les personnages ne parlent pas pour communiquer un message, ce n'est pas le sens de leurs paroles qui compte mais plutôt leur son et leur rythme: «Ah, dit la première [des sœurs aveugles], / J'entends nos lumières...» [...] Ah, dit la seconde, / C'est le roi qui monte...» / [...] Non, dit la plus sainte, / Elles se sont éteintes»³⁹⁹.

Par ailleurs, nous avons affaire à une chanson construite sur l'attente des jeunes filles d'un personnage invisible et silencieux : une intruse, une «inconnue», qu'elles ne voient pas, mais qu'elles sentent à chaque instant, nous avons affaire à un rythme haletant.

³⁹⁸ Maurice Maeterlinck, in *Trésors des Humbles*, op cit., p.23.

³⁹⁹ Voir les derniers vers des 3^{ème}, 4^{ème} et 5^{ème} strophes de la chanson *Les trois sœurs aveugles*, 5^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «*Quinze chansons*».

Car le rythme du langage résulte essentiellement de la nature de l'articulation et de la longueur des éléments articulés. Les phrases courtes sont prononcées sous l'effet de la peur ou même de la terreur de l'Inconnu. Parfois, ce halètement est le plus souvent sec, se faisant l'articulation par juxtaposition (et non au moyen d'une conjonction) : «On est venu dire [...] On est venu dire / Qu'il allait partir»⁴⁰⁰ ou, dans l'exemple suivant: «Il faut attendre, il faut attendre, [...] «Il faut attendre, il faut attendre, / Il faut attendre d'autres jours ...»

Remarquons encore que, dans certains poèmes, il n'y a plus d'espace de silence - les paroles se chevauchant justement pour le chasser – et la répétition donne une impression d'écho. Elle traduit le caractère somnambulique des personnages. Le halètement s'assouplit. Les phrases deviennent plus longues, le rythme large et d'autant plus ondoyant lorsque l'articulation se fait par la copulative *et*: «J'ai marché trente ans, mes sœurs / Et mes pieds sont las, / Il était partout mes sœurs, Et n'existe pas...»⁴⁰¹

D'autre part, ce jeu peut être créateur: à peine prononcées, les paroles acquièrent une vie propre. Incontestablement, Maeterlinck a su, mieux que quiconque, tirer un parti dramatique de ce «grand silence actif [...] qui ne s'efface jamais» défini dans *Le Trésor des Humbles*, et qui émane de ses chansons comme dans ses pièces et de ses personnages. C'est un silence de mort, extraordinaire. Les chansons sont vides, tragiquement silencieuses. Nous n'avons que des simples allusions à la présence-absence de la mort, «personnage invisible et omniprésent», voilé dans la lampe qui s'éteint ou dans la porte qui devient noire. Maeterlinck ne représente pas l'aspect «extérieur» du personnage et l'élève au degré du *Tragique Quotidien*. La mort n'importe pas en ce qui est visible, mais c'est l'idée de la mort que le poète nous fait sentir qui compte.

Par l'emploi d'un élément extérieur, Maeterlinck cherche toujours cette solennité, cette gravité qu'il appréciait tant dans le langage d'Ibsen - car il «donne l'impression de sens qui parleraient de la pluie et du beau temps dans la chambre d'un mort». En effet, c'est la présence de la mort qui confère aux mots une résonance qu'ils n'auraient pas autrement. Elle est là pour arracher les personnages à leur quotidien, pour qu'ils ne s'entretiennent ni de la pluie ni du beau temps - pour faire parler en eux «la voix de l'âme».

⁴⁰⁰ *On est venu dire*, 6^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons». Dans cette chanson, nous avons toujours la répétition du deuxième vers, qui est entre parenthèses, «Mon enfant j'ai peur». Ce vers vient démontrer la terreur que le personnage éprouve face à ce qu'il ne connaît pas.

⁴⁰¹ Extrait de *J'ai cherché trente ans mes sœurs*, 13^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

En définitif, du point de vue syntaxique, du rythme et de l'enchaînement des répliques, nous nous sommes aperçue que, dans les chansons, les personnages s'expriment essentiellement par des phrases courtes, hachées, non reliées entre elles par des liens logiques. Des phrases où les éléments du discours ne sont pas bien articulés entre eux et donnent l'impression de flotter dans le silence comme des épaves. Parfois, malgré les points de suspension qui se trouvent au milieu des vers, il ne s'agit que d'une seule période. Ceux-ci ne marquent pas une séparation, un arrêt, mais une pause qui articule au lieu de séparer. Les phrases des personnages ne se présentent plus comme des anneaux d'une chaîne brisée: elles s'articulent parfois les unes aux autres par juxtaposition ou par un élément de liaison. Dans cette situation particulière, cet élément n'introduit pas un rapport de subordination, de hiérarchie entre les phrases: nous avons très rarement affaire à une conjonction de subordination. Leurs paroles perdent alors l'allure hagarde qu'elles avaient: elles ne flottent plus dans le silence, elles se groupent pour lutter contre lui. C'est le cas dans la première chanson du dernier recueil :

«Fin de race

(Chanson de fou)

Je veux revoir ma mère,
Ma mère et ses enfants,
quand ils seront plus grands...

Je veux revoir mon père...
Mon père est déjà grand
Mais il n'a pas d'enfants...

Il est temps de me taire
Car mon esprit précaire
S'il allait plus avant
Ne ferait plus d'enfants...»⁴⁰²

⁴⁰² *Fin de race*, 1^{ère} chanson du 3^{ème} recueil : «Treize chansons de l'âge mûr».

Nous le savons déjà, ce qui charmait Maeterlinck était moins le sens que la «musique» des paroles, même si cette «musique» n'a pas toujours le même rythme. Dans les deux premiers recueils, le rythme est discontinu, entrecoupé. Donc, ce rythme est en rapport avec le langage. Le rythme s'amplifie trente ans plus tard et l'on dirait que Maeterlinck réussit finalement à vaincre le silence. La parole s'élance, bien que le silence l'attire. Quand les personnages expriment leur peur, leur angoisse, le rythme devient entrecoupé. Ensuite, quand l'auteur exprime ses idées, le rythme est plus large. Apprécions, finalement, que le rythme large est utilisé dans le langage du récit, présent dans le dernier recueil, alors, que celui qui est discontinu, haletant, est utilisé surtout dans les dialogues des personnages. Observons, à titre d'exemple, la chanson *Dernier cri*⁴⁰³, dernière chanson du troisième recueil. Le rythme y devient plus large pour atteindre toute son ampleur, comme un énorme cri de désespoir:

«Encore un an qui tombe
Encore un an tombé !
Ils tombent dans ma tombe
Depuis que je suis né !

Ils tombent dans ma tombe
Où je gis consterné ;
Et l'on est seul au monde
Quand on est enterré...
La vie est triste aussi,
Et la mort n'est pas belle !
La mort est triste aussi,
Mais elle est immortelle !

Seule elle vit en nous
Seule elle vit en tout.
Seule elle est éternelle
Et rien ne meurt en elle...»

⁴⁰³ Dernière chanson du 3^{ème} recueil : «Treize chansons de l'âge mûr».

Ainsi, terminent abruptement les chansons maeterlinckiennes, annonçant la fin de tout espoir. Puisque le silence, c'est-à-dire la mort, est immortel et éternel, vu que seule la mort «vit en nous» et «en tout».

Il nous faut aussi considérer, dans ce dernier recueil, le type de langage employé par Maeterlinck. Contrairement au langage analysé jusqu'ici, celui-ci exprime une pensée, une réflexion de l'auteur. C'est la manifestation de ce que nous pouvons appeler «les pensées de l'auteur» qui sont une autre façon de *chanter* le même sujet : l'Inconnu, la mort. Ces réflexions suivent pourtant le rythme capricieux d'un jeu de mots: «Je veux revoir ma mère / Ma mère et ses enfants, Quand ils seront grands.... // je veux revoir mon père....Mon père est déjà grand, Mais il n'a pas d'enfants ...»⁴⁰⁴. Ou bien: «Encore un fou qui passe, / Encore un fou passé ; / Nonchalamment il passe, / Tout en étant pressé...// Encore un fou qui passe, / Encore un passant fou ; / Et d'autres fous remplacent / Les passants qui sont fous...»⁴⁰⁵. Les dernières pensées tournent autour de la mort, de l'univers, de l'infini et de l'éternité, du néant et des autres mondes, des destinées humaines, de l'inconnaissable, de la vie d'après la tombe, de ce qui s'agite en nous, au-dessus ou au-dessous de la raison ou de la conscience, de ce que nous ne disons pas habituellement, de ce que nous ne pensons pas tous les jours, de ce qui atteint certaines régions que l'homme ne fréquente pas volontairement. Tous ces problèmes existentiels ont nourri sa dramaturgie et ses essais, car c'est toujours le même homme qui, quel que soit le genre pratiqué, quelle que soit l'époque, ne se lasse pas de poser les mêmes questions fondamentales sur la Vie, la Destinée et la Mort, en avouant l'impuissance de ses mots et de ses pensées nécessairement réduites à l'état fragmentaire.

Observons que ce type de langage suppose, de la part de l'auteur, une attitude raisonneuse et que l'articulation des phrases se fait, dans ce cas, par subordination. Leur jointure logique est palpable. Mais ce type de phrase brise la trame du langage des deux autres recueils. De ces différentes façons d'articuler les phrases, découlent des rythmes également différents. Essayons de les déterminer. Parfois, dans le dernier recueil, ces deux rythmes alternent tout au long d'une chanson. Cette alternance traduit l'hésitation qui déchire chaque personnage: son conflit intérieur. Voyons ces différences de rythme dans

⁴⁰⁴ Deux premiers tercets de *Fin de race* (*Chanson de fou*), 1^{ère} chanson du dernier recueil : «Treize chansons de l'âge mûr»

⁴⁰⁵ Deux premiers quatrains de *Passe-Fous* (*Chanson de fou*), 2^{ème} chanson du dernier recueil.

les deux premières strophes de la chanson *Le Chant des Platanes*⁴⁰⁶: «Ploc, Ploc, ploc ! / Dans notre grand silence, / Dans l'éternel silence, / La justice s'avance / On entendra nos pas , / Et Dieu les comprendra...» // «Plan, Plan, plan ! Nous n'avons pas parlé / Lorsque la terre est née, / Il a fallu nous taire / Et vivre sous la terre / et manger de la terre...» et dans la dernière strophe «Tramp, tramp, tramp !... / La hache nous abat / Mais ne nous vaincra pas, / Et l'homme est trop ingrat.../ Il a fallu nous taire / Mais nous nous vengerons, / Nous le dévorerons / Lorsqu'il sera sous terre. / Il entendra nos pas / et ne bougera pas...»

Remarquons aussi que ce poème n'est composé que d'une seule période, c'est-à-dire d'une seule strophe de douze vers (la plus grande). Dans cette chanson, le rythme est déjà large, ondoyant même. Notons que l'articulation entre les vers s'y fait au moyen de la copulative *et*, de la conjonction de subordination *Puisque et* de la relative *qui*. Les points de suspension à la fin de chaque phrase (quatrième, huitième et douzième vers) donnent encore une fois un ton hagard. Après avoir pris son souffle dans ces dernières chansons, le langage du poète s'élance, ondoyant dans la dernière chanson: remarquons la fréquence et l'importance que la copulative *et* - toujours en début du vers - va prendre désormais. «Encore un an qui tombe [...] Et l'on est seul au monde [...] Et la mort n'est pas belle ! [...] Seule elle vit en nous / Seule elle vit en tout / Seule elle est éternelle / Et rien ne meurt en elle...»⁴⁰⁷

Constatons le changement correspondant occasionnellement au passage *d'un plan à un autre, d'une réalité à une autre*. Approximativement tous les vers s'articulent par la reprise du dernier élément de la phrase antérieure, ce qui entraîne le rythme d'un langage qui prend progressivement son élan. Le rythme large du récit se déploie au moyen de structures symétriques. La symétrie est également un des procédés qui permet au langage des chansons d'atteindre, au moyen du rythme, cette communication musicale, non logique, que le Gantois recherche. Il nous faut, donc, tenir compte d'un autre élément du rythme : la répétition. Nous avons déjà eu l'occasion d'apprécier le rôle qu'elle joue dans la structure syntaxique du langage en tant qu'élément d'articulation. En ce qui concerne le rythme, la répétition aide à traduire essentiellement l'attitude passive des personnages - leur égarement, leurs balbutiements : «Et s'il revenait un jour [...] Et s'il m'interroge encore [...] Et s'il demande où vous êtes [...] Et s'il veut savoir pourquoi [...] Et s'il

⁴⁰⁶ 10^{ème} chanson du dernier recueil.

⁴⁰⁷ *Dernier cri*, 13^{ème} et dernière chanson du 3^{ème} recueil : «Treize chansons de l'âge mûr».

m'interroge alors [...] »⁴⁰⁸. Dans ce dernier cas, il y a non seulement répétition de mots mais aussi une sorte de symétrie des éléments qui constituent chaque vers. Dans ces structures, il y a symétrie non seulement des segments rythmiques, mais aussi, à l'intérieur de chaque segment, des éléments même qui le constituent.

4.2. Des répétitions étonnées

Maeterlinck utilise abondamment de la répétition, dont Ruysbroeck lui avait appris l'impact psychologique qu'on peut obtenir par «l'étrange insistance sur certains mots ordinaires»⁴⁰⁹. Ce procédé, exploité énormément dans ses chansons et dans ses pièces de théâtre, surtout dans *Les sept princesses*, est très cher à l'auteur. Il est, selon nous, une des clefs de la poétique maeterlinckienne. Tout au long de ses chansons, le Gantois n'hésite pas, en effet, à répéter certains mots, qui vont exercer une impression directe sur notre âme. Les seules sonorités du mot déclenchent une série d'images, par une sorte d'enchaînement mécanique, quasi inconscient, qui n'est pas sans anticiper l'écriture automatique que les surréalistes pratiqueront quelques années plus tard⁴¹⁰. Ces répétitions vont donner aux personnages de ses chansons l'apparence de «somnambules un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible»⁴¹¹ que le Gantois préconisait pour ses pièces de théâtre et vont faire appel à notre imaginaire, en débordant notre connaissance rationnelle. De plus, par la reprise, dans plusieurs vers successifs d'un même schéma syntaxique, accompagné d'une variation le plus souvent lexicale, Maeterlinck aide à la mémorisation des idées clés. Ainsi, la structure réitérative, présente dans toutes les chansons de Maeterlinck, prend, souvent, un aspect particulier, puisqu'il ne s'agit plus seulement de la répétition d'un mot ou d'un vers, mais de ce que nous pouvons appeler une répétition progressive: le poète leur ajoute un élément qui les complète et renforce leur pouvoir

⁴⁰⁸ *Et s'il revenait un jour*, 2^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

⁴⁰⁹ Maurice Maeterlinck, *Trésor des Humbles*, op. cit., p. 35.

⁴¹⁰ Kandinsky attribue, dans son essai, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, à Maeterlinck la primeur d'avoir utilisé dans ses poèmes le mot au-delà de sa fonction de dénonciation, pour sa vibration spirituelle, sa «résonance intérieure». «La grande ressource de Maeterlinck», souligne le pionnier de l'art abstrait, «est le mot... l'emploi habile (selon l'intuition du poète) d'un mot, deux fois, trois fois, plusieurs fois rapproché, peuvent aboutir non seulement à une amplification de la résonance intérieure, mais aussi à faire apparaître certaines capacités spirituelles insoupçonnées de ce mot.» cité par Paul Gorceix, dans «Introduction» de *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique- œuvres poétiques*, op. cit p. 303.

⁴¹¹ Maurice Maeterlinck, *Trésor des Humbles*, op. cit., p. 38.

agissant. Voyons deux exemples des plus significatifs: «Il croit que c'est un signe étrange / Il croit que c'est une source d'or / Il croit que c'est un jeu des anges..»⁴¹² et «Où allez-vous, où allez-vous ? [...] – Où allez-vous, où allez-vous ? / Quelqu'un vous attend-il là-bas ?»⁴¹³

En effet, dans les chansons analysées, la répétition des mots ou des groupes de mots n'est jamais aléatoire étant le plus souvent anaphorique. Rappelons certains exemples où nous pouvons observer l'importance de la répétition en début de vers et au milieu du vers, traduisant l'allure d'un langage qui prend son élan: «Allez où vos yeux vous mènent, / Vers le mal ou vers le bien / Vers le plaisir ou la peine / Vers le malheur quotidien, / Vers le bonheur qui n'est rien / Allez où vos yeux vous mènent, / Dieu les fermera demain»⁴¹⁴. La répétition de «Allez où», de «Vers le» et de «l'une après l'autre» donne au langage une solennité incantatoire et hypnotisante. Hypnotisante car il s'agit, ici, de lutter contre un ennemi invisible. Et cette répétition des mêmes mots, des mêmes syllabes, Maeterlinck la fait à la manière des paysans de chez lui, qui ont pour habitude de donner «à leurs discours un caractère de gravité tout à la fois de puéril et sentencieux»⁴¹⁵. Le Gantois s'en est inspiré, jugeant «qu'un personnage de légende avait quelque affinité avec un homme des champs et pouvait parler la même langue...»⁴¹⁶. Selon son propre aveu à Adolphe Brisson, il aurait été poussé par une sorte d'instinct d'imitation de se singulariser.

Dans les passages que nous venons de citer, la répétition fonctionne comme un refrain, puisqu'en un même groupe de mots est repris au début de chaque strophe de la chanson. N'oublions pas que le refrain, qui à l'origine est lié à la musique et à la danse, est très fréquent dans les chansons. Il y est parfois indépendant et constitue une strophe autonome, mais normalement il est intégré dans le couplet. Le refrain a un rôle important dès la constitution des premières pièces, notamment dans les deux premiers groupes de chansons. Il a une densité sémantique assez variable, depuis l'exclamation jusqu'au vers entier ou une séquence de vers qui constitue un ensemble organisé et tend à fonctionner d'une manière autonome. En effet, à côté de ce refrain *récurrent*, plus ou moins intégré, sémantiquement et prosodiquement, au cursus strophique, il existe des pièces à refrains

⁴¹² Extrait de *Elle l'enferma dans une grotte*, 1^{ère} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

⁴¹³ Extrait de la 9^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

⁴¹⁴ *Bons conseils*, 11^{ème} chanson du dernier recueil : «Treize chansons de l'âge mûr».

⁴¹⁵ Adolphe Brisson, «Un déjeuner avec Maurice Maeterlinck», in *Introduction à une psychologie des songes et autres récits*, 1886-1896, *op. cit.*, p. 166.

⁴¹⁶ *Idem, Ibidem*.

exogènes, variables à chaque couplet, et correspondant visiblement à une autre couche textuelle que l'ensemble des couplets.

La fonction du refrain, comme dans la chanson traditionnelle, est d'actualiser un effet de rupture, à tous les niveaux: syntaxique, stylistique, lexicale, prosodique et mélodique. De temps en temps, Maeterlinck provoque un effet de contraste, qui joue le rôle d'un contrepoint thématique. Refrains et couplets appartiennent bien souvent à deux couches textuelles différentes, voire hétérogènes, les uns constituant une sorte de fonds commun, marque plus spécifique de la pièce.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le constater, nous ne rencontrons dans ces chansons presque aucune trace de conflit extérieur, excepté dans *Ils ont tué trois petites filles*⁴¹⁷ et *Quand son époux l'a mise à mort*⁴¹⁸. Maeterlinck s'est servi du conflit extérieur dans ces deux cas, mais il va s'en passer dans les autres chansons : ici le conflit jaillit de chaque personnage. Il n'existe qu'à l'intérieur de lui-même, car il éclate à l'intérieur d'un même personnage. Dans *Ma Mère n'entendez-vous rien*⁴¹⁹, le dialogue des personnages ne veut pas créer mais, tout simplement, évoquer: il n'a pas un rôle actif, il n'est que peu dramatique, en somme. D'ailleurs, toutes les évocations ou références faites par quelques personnages sur ce point ne sont que des allusions symboliques, qu'un sujet de conversation pour faire passer le temps. Elles sont donc marginales à l'action. Nous retrouvons chez Maeterlinck l'idée que le langage se voulait trempé d'une solennité mystérieuse, comme si les mots recelaient un sens plus profond que celui qui est apparent. Même les dialogues les plus ordinaires devaient avoir une gravité étrange qui traduirait cet autre «dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée»⁴²⁰, ou qui laisserait percevoir qu'un «troisième personnage» invisible s'interpose entre les interlocuteurs.

Les chansons de Maeterlinck, nous l'avons vu, sont de vrais monologues, car le rôle du second personnage est presque toujours muet. C'est pourquoi les personnages ont l'air de «gens qui parleraient de la pluie et du beau temps dans la chambre d'un mort»⁴²¹. Car ce qui fait pour l'auteur «la beauté mystérieuse des plus belles tragédies se dissimule tout

⁴¹⁷ 3^{ème} chanson du 1^{er} recueil. «Quinze chansons».

⁴¹⁸ 5^{ème} chanson du 2^{ème} recueil : «Neuf chansons de la trentaine».

⁴¹⁹ 11^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

⁴²⁰ Maurice Maeterlinck, *Trésor des Humbles*, op. cit., p. 43.

⁴²¹ Jules Huret, *Conversation avec Maurice Maeterlinck*, op. cit. p. 53.

juste dans les paroles qui se disent à côté de la vérité stricte et apparente»⁴²². Le dialogue, ou plutôt, la séquence des deux monologues lyriques, reste, de son côté, en deçà du développement intégral de l'expression, traversé de silences et de réticences - ceci est particulièrement vrai dans le dialogue entre la mère et la fille de la chanson citée plus haut. La beauté de la chanson réside dans les paroles qui sont «conformes à une vérité plus profonde et incomparablement plus voisine de l'âme invisible qui soutient le poème»⁴²³. Ce qu'il faut, c'est entendre le dialogue intérieur des personnages, qui se passe dans des «sphères», des régions, qui existent dans l'homme «plus fécondes, plus profondes et plus intéressantes que celles de la raison et de l'intelligence»⁴²⁴.

On peut situer la révolution de Maeterlinck sur le plan de la langue et des mots. Effectivement, le dialogue est construit, rigoureusement agencé par le poète, de telle façon qu'il n'attribue à ses personnages «qu'un minimum de paroles avec un maximum de tension». Car, grâce à l'intelligence, nous comprenons que tout est incompréhensible. Maeterlinck renvoie, de cette façon, l'homme aux régions obscures de son subconscient, réhabilite l'inépuisabilité du sens et la magie de la langue. De la sorte, il ouvre ses chansons à la modernité.

De plus, les personnages parlent par monosyllabes, avec des phrases brèves. Les protagonistes des chansons, interprètes des terreurs du moi maeterlinckien devant le Mystère, ont un langage purement affectif qui se rapproche du gémissement, du soupir et du cri. C'est un langage de l'âme, spirituel, capable de suggérer la présence au-delà de nous d'une autre dimension. Le silence parle, ce qui est peut-être la réussite suprême de l'art du Gantois. L'auteur a observé que les mots, à côté de leur sens premier, littéral et à peu près fixe, ont un sens second, nous osons dire, musical, qui varie suivant la circonstance dans laquelle ils sont prononcés. Pourquoi cette expression qui ne va jamais jusqu'au bout d'elle-même? Ce que doivent évoquer ces chansons, ce sont «les forces inconnues», d'«énormes puissances invisibles et fatales», comme Maeterlinck écrit dans la préface de 1901 à l'édition de son théâtre. Or ces choses cachées, depuis le commencement du monde, ne sont devinées que par la part la plus silencieuse de nous-mêmes, ce «principe invisible» que Maeterlinck appelle «âme». Lorsque l'âme rencontre l'Inconnu mystérieux, le personnage ne sait pas dire ce qu'il est et n'est pas ce qu'il dit. Les personnages sont

⁴²² Maurice Maeterlinck, *Trésor des Humbles*, op. cit., p. 34.

⁴²³ *Idem, Ibidem*, p. 34.

⁴²⁴ *Idem, Ibidem*, p. 40.

impuissants devant l'élan de l'âme déchaînée. Toutes ces chansons reposent sur l'incompréhension des personnages devant l'Inconnu, le mystère, la chose que l'on ne voit pas, que les personnages ignorent et qu'ils ne font qu'entrevoir. Ceux qui réellement savent, ce sont les enfants, les jeunes filles, les aveugles et les vieillards, les «avertis».

En conclusion, la chanson maeterlinckienne est fondée sur la reduplication, symbolisée par la rime, le rythme, la répétition des sons ou de sons identiques, mais elle est aussi présente dans d'autres formes, dans les chansons en vers amorphes, dans le parallélisme linguistique et syntaxique de certaines phrases ou expressions. De ce fait, la chanson va apparaître comme une espèce de jeu, un plaisir pour l'oreille, dans la mesure où l'auteur répète les sons, les groupes sonores semblables ou presque semblables, jongle avec les vocables, les combine de manière ingénieuse et leur donne un sens. Subséquemment, il noue en fonction des rapports phonétiques, sémantiques ou grammaticaux qu'il établit entre eux. Maeterlinck n'avait-il pas déjà avouer, un jour, qu'il n'y avait dans ses *Chansons* «qu'une manière de jouer avec les mots harmonieux». Le mot n'est, de ce fait, pas uniquement choisi en fonction de sa signification, mais aussi par rapport aux phonèmes qui le composent, à son pouvoir suggestif ou émotionnel. C'est au lecteur de lire entre les paroles et les vers, en prolongeant en lui l'écho de ces compositions essentiellement musicales. Et c'est à travers la répétition - très caractéristique d'ailleurs - d'une strophe à l'autre, d'un vers à l'autre, que les images, motifs ou tournures reviennent et s'imposent à notre esprit par leur sonorité, au-delà du sens logique des mots. De cette façon, le poète gantois recourt, à l'évidence, aux formes et aux moyens d'expression de la chanson, parce que la poésie populaire lui offre un langage intuitif, prétendument primitif et naïf. La preuve en est que les procédés et les techniques de la chanson populaire sont utilisés ici de manière consciente, systématique même.

En outre, en analysant les chansons maeterlinckiennes, une particularité nous a sauté aux yeux : la brièveté des répliques. Les personnages sont étrangement laconiques, le plus souvent même ils n'achèvent pas leurs phrases. Ils ont l'âme méditative, comme le Germain l'a. Les phrases sont, pour cela, raréfiées, comme suspendues dans le silence. Les personnages ont un langage purement affectif, qui parfois se rapproche du gémissement, du soupir et du cri. Ils sont les interprètes des terreurs du moi maeterlinckien devant le Mystère, l'Inconnu. La langue est simple et a parfois des tournures enfantines. Ainsi, par l'analyse de la structure syntaxique de ces chansons, nous avons essayé de déterminer dans

quelle mesure le langage utilisé par les personnages, ne visant nullement à une communication logique, s'éloigne de notre langage habituel. L'analyse du rythme nous a donné la mesure de cet éloignement, vu que c'est un langage qui méprise le sens au profit de la musique des mots.

En somme, chaque chanson prise à part pourrait servir d'illustration au fameux «dialogue inutile» maeterlinckien. Dans les chansons, on compte infiniment de points de suspension, de points d'interrogation et d'exclamation. Ce qui prouve que la pensée exprimée reste nécessairement incomplète, par l'impuissance des mots à la cerner. Maeterlinck se souvient, sans aucun doute, de Ruysbroeck, qui lui fait comprendre que la formulation prétendument exhaustive est incompatible avec les embryons de la pensée qui sommeillent au plus profond du moi. Un dialogue composé de courtes répliques et de constructions parallèles, entrecoupé d'exclamations, de points de suspension, d'attente et de silences, s'accorde avec le souci que l'auteur manifeste de suggérer le sous-entendu qui se cache derrière la façade des paroles. Des termes simples en eux-mêmes, tel que «portes fermées» «lampes éteintes» répétés énormément de fois au long des chansons, se chargent d'une intensité dramatique insoupçonnée. Ils éveillent des résonances inhabituelles en dévoilant un arrière-plan plus profond. Les mots quotidiens s'alourdissent d'une vague symbolique, en accord avec l'univers étrange des chansons. Maeterlinck avait compris, citons encore son essai, qu'«il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre», qu'«à côté du dialogue indispensable, il y a toujours un autre dialogue qui semble superflu»⁴²⁵, le seul que l'âme écoute profondément.

⁴²⁵ Maurice Maeterlinck, *Trésor des Humbles*, op. cit., p. 44.

Conclusion

Nous sommes loin de percevoir aujourd'hui la vraie personnalité du Gantois et d'évaluer le rôle qu'il a joué au tournant du siècle, en habilitant dans l'écriture et à la scène, ce qui ne se nomme pas, ce qui ne se représente pas : l'Inconnu. Cet écrivain qui n'aime pas parler de lui et dont les idées esthétiques doivent littéralement être dépiquées dans des préfaces, des notes fragmentaires, des réflexions ou des interviews, pour qui la création littéraire est liée au pressentiment de l'invisible et du mystère, est un auteur qui prend conscience que la suggestion de l'Inconnaissable ne va pas sans la lutte avec le verbe, sans le bouleversement de la syntaxe, sans le recours à l'analogie.

Ces chansons, de véritables petits drames, lourds de sens, prétendent exprimer l'inexprimable, la mort, l'au-delà. Tous les personnages y célèbrent, en fait, le sempiternel drame de la mort, la tragédie d'entre les tragédies. C'est bien là ce qui donne à chaque chanson, à chaque personnage, à chaque réplique sa dynamique émotionnelle. On meurt peu dans ces chansons, mais le monde - où s'agitent les personnages - se nimbe d'une aura funèbre. La mort transparaît d'un bout à l'autre des poèmes. Nous pouvons la voir entre les lignes. Les personnages sont enfermés, comme éloignés de la vie, et ils attendent la mort : leur mort. À travers ces personnages impersonnels, libres de toutes attaches locales et temporelles, Maeterlinck avance les thèmes fondamentaux de ses pièces de théâtres : l'idée du bonheur inaccessible, celle du destin et du mystère. Dans la deuxième partie de notre travail, nous avons vu les analogies que Paul Gorceix a établies entre les *Chansons* et les pièces de théâtre. En outre, si l'atmosphère y est également celle de l'attente, elle est aussi celle de la mélancolie morbide et de l'inquiétude, qui se muent en angoisse. Une atmosphère que les chansons garantissent par leur musicalité, le jeu d'associations d'images et la nostalgie qu'elles font naître. Une atmosphère, encore une fois, analogue à celle du théâtre maeterlinckien – surnommée «unité de ton». Un timbre original qui prépare le lecteur à la perception de l'infini et de l'invisible.

De ce fait, Maeterlinck a créé, avec ses chansons, une atmosphère propre. Il y exprime l'idée qu'il se fait de l'Inconnu, dans lequel flottent les êtres et les choses qu'il évoque, du mystère qui les domine et qui préside leur destinée. La beauté, la grandeur des chansons se limite rarement aux choses connues de notre monde. Nous les devons à une

allusion aux mystères des destinées humaines, à quelques liens nouveaux du visible à l'invisible, du temporel à l'éternel. Que ce soit Dieu ou l'éternel qui paraisse immense ou terrible, il importe assez peu. Le Gantois veut faire passer en nous l'impression immense ou terrible qu'il a ressentie. Il est persuadé que l'univers est plein de puissances supérieures, d'influences inintelligibles et de principes infinis, qui agissent sur les destinées des personnages. Ainsi, dans les chansons interviennent des puissances supérieures que tous les personnages sentent peser sur leur vie. Ils sont «comme les domestiques de la mort»⁴²⁶ car quand «elle entre dans une maison, elle se substitue aux parents, [les] supplante, [les] ravale à être des suivants et des laquais»⁴²⁷.

En somme, dans les chansons, généralement en vers réguliers, essentiellement de six ou huit syllabes, groupés en quatrains pour la plupart - conformes aux règles de la prosodie – domine la quête de l'Inconnu. Ses drames tournent autour de la question que n'a cessé de se poser Maeterlinck: le mystère de la vie.

«Ce qu'il y a de plus étrange en l'homme, c'est sa sagesse occulte. En tout ce qu'il dit, il dit autre chose que ce qu'il dit (...) toutes ses actions, toutes ses paroles, toutes ses pensées, toutes ses prières, ont des sœurs étranges et lumineuses, qu'il n'a jamais vues, mais auxquelles il pense toujours. Il agit toute sa vie, comme on agit dans une maison où il y a eu une mort subite et suspecte. On ne parle pas de l'événement, mais on ne pense qu'à l'événement. On n'agit pas ostensiblement en vue de l'événement, mais toutes les actions, tous les préparatifs tournent autour de l'événement.»⁴²⁸

Ce sont les confessions d'un poète qui voit dans la mort la seule chose sûre, l'unique certitude quotidienne et désespérante de notre vie et qui tentera toujours de comprendre le mystère de l'autre monde: il frappera inlassablement à la porte afin de percer le grand secret.

Il n'en reste pas moins que le mystère, l'inintelligible, le surhumain, l'Infini – peu importe le nom que nous lui donnons – est devenu peu maniable depuis que nous n'admettons plus *à priori* l'intervention divine dans les actions humaines. En fait, il y a presque toujours ce «troisième personnage», énigmatique, invisible mais partout présent, *le personnage sublime*, qui peut-être n'est qu'une idée inconsciente, mais forte et convaincue

⁴²⁶ Maurice Maeterlinck, «À Propos d'Éleusis. Causerie sur la cité intérieure de Camille Mauclair», in *Introduction à une psychologie des songes* (1886-1896), *op. cit.*, p. 94.

⁴²⁷ *Idem, Ibidem.*, p. 94.

⁴²⁸ Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes* (1886-1896), *op. cit.*, p. 115.

que le poète se fait de l'univers et qui donne à l'œuvre une portée plus grande, un je ne sais quoi qui continue du reste d'y vivre après la mort et permet d'y revenir sans jamais épuiser sa beauté. De plus, à travers cette tentative de nommer l'innommable, Maeterlinck se heurte à une impossibilité fondamentale. Comment voir l'invisible dans son invisibilité même ? De ce point de vue, les chansons sont exemplaires, particulièrement le poème *Les Trois Sœurs aveugles*⁴²⁹, qui symbolise bien cette présence insondable qui sort de l'écriture de Maeterlinck. La cécité des sœurs aveugles est ce point inaccessible de la pensée qui laisse le lecteur face à sa propre peur incommensurable. Le poème, comme tous les autres, n'est simple qu'en apparence, et cette apparente simplicité favorise le mystère. Ce qui est véritablement en jeu, le drame qui se déroule, ne se trouve pas matérialisé. Ce centre qui fait défaut à la lecture mais qui dans son absence occupe le cœur même de la littérature crée un abîme où s'engouffre l'angoisse. C'est le monde des profondeurs ou des hauteurs infinies. Poétique du sujet pour autant qu'il s'égare et renonce à ses certitudes, le Gantois va progressivement construire une œuvre absente, que caractérise son premier théâtre et sa poésie : femmes abandonnées à leur destin qui, comme Mélisande, vont mourir de leur incapacité à vivre. Intruses anonymes et désincarnées.

L'angoisse métaphysique et l'idée de la fatalité, l'impossibilité d'accéder au bonheur, l'obsession de l'Inconnu et du mystère et surtout la présence infinie, ténébreuse et active de la mort nourrissent ses chansons. Nous l'avons vu, dans les chansons *Elle l'enchaîna dans une grotte*⁴³⁰, *Les filles aux yeux bandés*⁴³¹ et *Les trois sœurs ont voulu mourir*⁴³², nous rencontrons cette idée de cécité volontaire et le refus de la vie du dehors. Ainsi, le véritable enjeu de son écriture, l'unité profonde de ses chansons et de son œuvre est la mise en œuvre de forces inconnues, insaisissables, qui font l'obsession métaphysique de Maeterlinck et surtout son obsession littéraire. Une question essentielle qui ne va pas s'éteindre avec les premières œuvres, bien au contraire, elle va se développer et s'amplifier. Sans cesse, Maeterlinck cherchera à poser les bases d'un savoir auquel il dénierait toute réalité, mais qui lui permettra de confier au langage une mission mystique. En effet, souvenons-nous que l'auteur venait de découvrir Ruysbroeck et les mystiques et que c'est pendant cette période transitoire que le poète choisit un nouveau mode d'expression - sans

⁴²⁹ 5^{ème} chanson du 1^{er} recueil : «Quinze chansons».

⁴³⁰ 1^{ère} chanson du 1^{er} recueil .

⁴³¹ 4^{ème} chanson du 1^{er} recueil .

⁴³² 5^{ème} chanson du 1^{er} recueil.

renoncer du jour au lendemain aux vers réguliers – et qu’il utilise une succession accélérée d’images bizarres, d’énumérations généralement copieusement physiques, que rien n’enchaîne, que fréquemment rien ne semble fixer à une idée claire, et où les visions se remplacent les unes aux autres, comme des kaléidoscopes, des fragments de verre. Une vision qui fait place à une autre, différente et qui, pourtant, surgit, elle aussi, de la même pensée profonde, souvent unie à la précédente par la volonté d’évoquer un monde incohérent. Un univers menaçant ou fait de contradictions, qui traduit le désarroi de la pensée malade, fiévreuse, le mystère d’un univers désaxé. Dans les chansons maeterlinckiennes, les images, bien qu’apparemment incohérentes, s’enchaînent par un grand nombre extraordinaire d’exclamations, de cris. Elles ont, généralement, une même source, une même direction, si arbitraires qu’elles soient dans leur nature et dans leur nombre, elles ne sont pas gratuites et n’ont pas fondamentalement l’intention anarchique, étant plus d’une fois justifiées par une indication du contexte. Cette juxtaposition a quelque chose de profondément inquiétant, car dans les pièces analysées, Maeterlinck dépasse l’ennui décadent et installe dans notre âme un besoin d’infini, d’évasion vers le haut, en y exprimant l’état de son âme et celui des personnages jetés dans un monde étouffant, incohérent et inquiétant.

N’oublions pas qu’en composant ses *chansons*, le Gantois a suivi le goût de l’époque pour la poésie populaire et qu’il avait pris conscience – à la suite de sa fréquentation des mystiques et de Novalis – du paradoxe traditionnel suivant lequel le langage et la pensée doivent être en parfaite adéquation pour que puisse s’accomplir la correspondance suprême entre les individus. Il avait découvert, de cette façon, l’authenticité de la langue, en dépassant les formes artificielles du langage pour se rapprocher du langage du peuple. Prétendant le retour à la veine populaire, Maeterlinck compose ces chansons dominées par la menace lancinante de la mort et par la peur, que fait peser sur elles sa présence imperceptible. De plus, l’intuition de l’inconnaissable convenait parfaitement aux poètes belges, tels Verhaeren, Rodenbach ou Elskamp, chez qui l’héritage de Baudelaire et de Huysmans s’entremêlait indistinctement à l’émotion religieuse qui dévalait des tableaux de leurs ancêtres et se confondait au souvenir lointain de Ruysbroeck.

Subséquent, l’un des noms que peut recevoir cette force indicible est celui de la mort. L’évocation que Maeterlinck en fait au fil des chansons du dernier recueil est particulièrement révélatrice de la place qu’elle occupe dans son œuvre. Toute son œuvre est

organisée dans ce mouvement contradictoire qui lie la lumière aux ténèbres. «J'ai vu quelque chose d'invisible», écrit encore l'écrivain dans *Le Trésor des Humbles*. Ce désir de nommer l'insondable le conduira à chercher d'autres images, d'autres formes pour sa question. Et ce n'est pas un hasard s'il se passionne pour les insectes, ces animaux qui vivent dans les Ténèbres. Mais chez lui, chaque réponse n'est qu'une nouvelle source de questionnement. Ainsi en va-t-il de Dieu : «Dieu est le nom du mystère sans nom qui nous englobe tous»⁴³³. Toutefois, fondamentalement, Dieu n'est pour le poète qu'un moyen qui permet d'approcher l'Inconnu, ce fameux «troisième personnage» auquel nous avons fait allusion au long de la dernière partie de notre travail. Dieu comme la mort n'est qu'interrogation, une interrogation qui fait la grandeur et la petitesse des hommes. On comprend pourquoi l'Église désapprouva son œuvre.

Le retour de la mort, sa récurrence, est un repliement sur l'Inconnu. Du *Massacre des Innocents* aux *Bulles bleues*, elle est omniprésente. Dans le premier théâtre surtout, la mort constitue une thématique massive. Évoquons les pleurs, les plaintes, les cris et les chuchotements des malades, les agonisants, les aveugles, les nouveaux-nés exsangues, le teint vert et les cils blancs de la princesse Maleine, les marécages, les âtres glacés, l'odeur de la mort... Cet état limite, où la mort infiltre la vie, est aussi présent dans les chansons. Il n'y a autour de ce «troisième personnage» que des êtres fragiles, passivement pensifs, et les paroles et les prières prononcées ne prennent aucune importance, car comme le dira le poète: «La mort ! [...] Elle est notre fin et tout se passe dans un intervalle d'elle à nous» et «Il n'y a pour nous, dans notre vie et dans notre univers qu'un événement qui compte, c'est notre mort»⁴³⁴.

Néanmoins, faire de la mort, de Dieu ou de quelque autre concept le centre de l'œuvre de Maeterlinck en revient à oublier que l'essence même de la démarche de l'auteur est d'interroger inlassablement l'Inconnu. Toutefois, la présence obsédante et répétitive de la Mort, des multiples propositions contradictoires, de l'espoir le plus soutenu ou du désespoir le plus profond, traduisent, bel et bien un sujet, un thème, mais qui déjà en cache un autre et ouvre les portes de la pensée sur un nouvel abîme. Ainsi, au-delà de la mort elle-même nous trouvons un poète qui interroge l'abîme. Il jette un regard ébloui sur l'abîme de l'inconnu, un regard qu'il jettera, d'ailleurs, tout au long de sa vie. En effet, l'inconnaissable a continué de nourrir la réflexion du penseur dans de nombreux essais qui

⁴³³ Maurice Maeterlinck, *La grande Porte*, Fasquelle éditeurs, Paris, 1939, p.55.

⁴³⁴ Maurice Maeterlinck, *La Mort*, op. cit., pp. 2 et 3, respectivement.

furent de véritables «best sellers» pour l'époque, dès *Le Trésor des Humbles* (1896), jusqu'au questionnement de *L'autre monde* ou *Le cadran Stellaire* (1942). Quant à ses ouvrages «scientifiques» sur la vie de la nature – l'observateur de *La Vie des abeilles* (1901) ou de *La vie des fourmis* (1930) – il n'y est «guère, différent du penseur à l'écoute de l'univers qu'il voit comme un réseau infini d'analogies, un échange perpétuel de reflets que se renvoient le microcosme et la nature.»⁴³⁵. En outre, cette dialectique fondamentale de l'Ici-bas et de l'Au-delà sous-entend toute la symbolique de l'espace présente dans les œuvres médiévales. Le héros romanesque, de quel que nom qu'on le nomme, Lancelot, Lanval ou Tristan, poursuit un douloureux cheminement à travers des obstacles sans nombre. De même, dans les pièces analysées, les personnages déambulent péniblement à travers les forêts, près des mers ou des rivières, en passant par une série d'étapes, heureuses ou malheureuses, qui s'offrent sur sa route et par une série d'épreuves aussi – portes fermées, anneaux perdus au fond de l'eau – pour atteindre enfin l'Autre Monde, leur véritable patrie ailleurs. C'est à cet Autre Monde qu'aspirent, plus ou moins confusément, tous les personnages, qui de temps en temps, parviendront au but ultime de l'aventure. Dans leur parcours initiatique les personnages représentent allégoriquement l'aventure humaine. Et c'est justement là que réside la valeur profonde de ces textes, qui sont bien éloignés de la «naïveté» et de la «fraîcheur» auxquelles on voudrait à tort les réduire.

En définitive, derrière la face apparente de ses petits drames, Maeterlinck a fait le pari de mettre en scène ce qui par définition n'est ni représentable, ni nommable. L'objectif du poète est dans ses chansons de suggérer l'angoisse de l'homme face à «l'inintelligible» et de rendre tangible à la scène la «dimension de l'inconnaissable», autour de lui, dans l'univers et en lui. Il déplace le centre de gravité des chansons, l'orientant vers le domaine qui l'a littéralement fasciné toute sa vie, celui de l'indéfinissable. L'apport capital de Maeterlinck est, justement, de nous avoir suggéré des émotions qui ne résultent plus de l'action ou du dialogue, devenu inutile, mais qui sont des échos éveillés en lui par un simple mot en apparence insignifiant, par un détail futile, par une question, voire par un silence. Une démarche foncièrement neuve qui annonce le théâtre de Beckett et d'Ionesco.

⁴³⁵ Paul Gorceix, *Littérature francophone de Belgique et de Suisse, op. cit.*, p. 28.

Bibliographie

Bibliographie:

I. Œuvres / textes / articles de Maeterlinck :

1 - Théâtre:

La Princesse Maleine - théâtre, préface de Marc QUAGHEBEUR, édition présentée, établie et annotée par Fabrice VAN DE KERKOVE, Bruxelles, Éditions Labor, 1998.

La Princesse Maleine, in *Serres Chaudes, Quinze Chansons, La Princesse Maleine*, préface de Paul GORCEIX, Poésie, n.º 1812, s.l., NRF, Gallimard, 1983.

La Mort de Tintagile, commentaire dramaturgique de Claude RÉGY, Bruxelles, Répliques, Babel, Actes Sud, 1997.

L'Intruse, Les Aveugles, Pelléas et Mélisande, in *La Belgique fin de siècle . Romans . Nouvelles . Théâtre*, édition établie et présentée par Paul GORCEIX, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998.

L'oiseau Bleu - féerie en six actes et douze tableaux, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1950.

Maurice Maeterlinck Oeuvres – Quinze chansons, Les aveugles, L'intruse, Serres Chaudes, préface de Marc QUAGHEBEUR, Bruxelles, Éd. Jacques Antoine, Passé Présent, 1980.

Maurice Maeterlinck . Théâtre, I volume, édition présentée par Martine ROUGEMONT, Genève, Ressources, 1979.

Pelléas et Mélisande, préface de Henri RONSE, lecture de Christian LUTAUD, Bruxelles, Éd. Labor, 1992.

Pelléas et Mélisande, préface, commentaire et notes de Pierre CITTI, Paris, Librairie Générale Française, 1989.

Serres Chaudes, Quinze Chansons et La Princesse Maleine, textes réunis et commentés par Paul GORCEIX, Bussière à Saint-Amand (Cher), Collection «Poésie», NRF, Gallimard, 1995.

2 - Poésie :

Maurice Maeterlinck Oeuvres . Quinze chansons, Les aveugles, L'intruse, Serres Chaudes, préface de Marc QUAGHEBEUR, Bruxelles, Éd. Jacques Antoine, Passé Présent, 1980.

Poésies Complètes . Serres Chaudes, Quinze Chansons, Neuf Chansons de la Trentaine, Treize Chansons de l'Âge Mûr, Bruxelles, Éd. Joseph Hanse, La Renaissance du Livre, 1965.

Serres Chaudes, Quinze Chansons et la Princesse Maleine, textes réunis et commentés par Paul GORCEIX, Bussière à Saint-Amand (Cher), Collection «Poésie», NRF, Gallimard, 1995.

«Cantique de la vierge dans «Sœur Béatrice», *Revue de la femme*, n.º 23, Paris, novembre 1929, p.27.

«J'ai cherché trente ans, mes sœurs», *PAN*, 2^{ème} supplément français, F.S. 185/1, Bibliothèque Royale de Belgique, 1895, p.10.

«Vous avez allumé les lampes» (accompagné de sa partition), in *Annuaire de la Section d'Art et d'enseignement de la Maison du Peuple*, Bruxelles, 1893.

3 – Recueils de textes (récits, essais...) :

La grande Porte, Paris, Fasquelle éditeurs, 1939.

La Mort, Paris, Bibliothèque Charpentier éditeur, 1913.

La Sagesse et la destiné, Paris, Fasquelle éditeurs, 1908.

La Sagesse et la destiné, Paris, Le Cri Édition, 1992.

La Vie de la Nature . La vie des abeilles, L'intelligence des fleurs, La Vie des fourmis, préface de Jacques Lacarrière, postface de Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997.

Le Miracle de Saint Antoine, Archives du Futur, Bruxelles, Éd. Labor, 1991.

Les sentiers dans la montagne, Paris, Fasquelle, 1919.

Le temple enseveli, Paris, Fasquelle, 1903.

Le Trésor des humbles, préface de Marc ROMBAUT, lecture de Alberte SPINETTE, Bruxelles, Éd. Labor, 1986.

Introduction à une psychologie des songes et autres récits . 1886-1896, édition établie, présentée et annotée par Stefan GROSS, Archives du Futur, Bruxelles, Éd. Labor, 1985.

Maurice Maeterlinck . carnets de travail 1881-1890, édition établie et annotée par Fabrice VAN DE KERKOVE, volume 1, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002.

Maurice Maeterlinck . carnets de travail 1881-1890, édition établie et annotée par Fabrice VAN DE KERKOVE, volume 2, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002.

«Menus Propos : Le théâtre» («Un théâtre d'androïdes»), «Confession de poète» et «Le Tragique Quotidien», in *La Belgique Littéraire . Une Anthologie de langue française*, textes réunis et présentés par Paul ARON, Bruxelles, Bibliothèque Complexe, Éditions Complexe, 1997, pp. 83-87.

4 - Maximes, réflexions et correspondance :

Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck, 1955-1997, Tomes I à XXX, Gand, s. d.

Bulles Bleues, souvenirs heureux, Récits à découvrir, Bruxelles, Éditions Le Cri, 1992.

Le Cahier Bleu (extraits), «Menus Propos I» et «Menus Propos II», in *Introduction à une psychologie des songes et autres récits . 1886-1896*, édition établie, présentée et annotée par Stefan GROSS, Archives du Futur, Bruxelles, Éd. Labor, 1985, pp. 51-53.

«Lettre à Edmond Picard», in *Introduction à une psychologie des songes et autres récits . 1886-1896*, édition établie, présentée et annotée par Stefan GROSS, Archives du Futur, Bruxelles, Éd. Labor, 1985, pp. 153-154 (article paru dans *L'Art Moderne*, 29 novembre 1891, pp. 380-381).

«Menus Propos I» in *Introduction à une psychologie des songes et autres récits . 1886-1896*, édition établie, présentée et annotée par Stefan GROSS, Archives du Futur, Bruxelles, Éd. Labor, 1985, pp. 54-56.

«Menus Propos II», in *Introduction à une psychologie des songes et autres récits . 1886-1896*, édition établie, présentée et annotée par Stefan GROSS, Archives du Futur, Labor, 1985, pp. 57-62.

5 – Autres textes (entretiens, réponses et commentaires) :

BRISSON, Adolphe, «Un déjeuner avec Maurice Maeterlinck», in *Introduction à une psychologie des songes et autres récits . 1886-1896*, édition établie, présentée et annotée par Stefan GROSS, Archives du Futur, Bruxelles, Éd. Labor, 1985, pp. 164-167 (entretien publié dans *Le Temps*, 36^{ème} année, 25 juillet 1896).

DOCQUOIS, Georges, «Conversation avec Maurice Maeterlinck II», in *Introduction à une psychologie des songes et autres récits . 1886-1896*, édition établie, présentée et annotée par Stefan GROSS, Archives du Futur, Bruxelles, Éd. Labor, 1985, pp. 158-159 (article paru dans *Le Journal*, 17 mai 1893).

HURET, Jules, «Enquête sur l'évolution littéraire» (enquête à Maurice Maeterlinck), in *Introduction à une psychologie des songes et autres récits . 1886-1896*, édition établie, présentée et annotée par Stefan GROSS, Archives du Futur, Bruxelles, Éd. Labor, 1985, pp. 149-152 (entretien paru dans *Enquête sur l'évolution Littéraire*, 1ère édition, Paris, 1891, pp. 116-129).

HURET, Jules, «Conversation avec Maurice Maeterlinck I», in *Introduction à une psychologie des songes et autres récits . 1886-1896*, édition établie, présentée et annotée par Stefan GROSS, Archives du Futur, Bruxelles, Éd. Labor, 1985 (article paru dans *Le Figaro*, 17 mai 1893), pp.155-157.

MAETERLINCK, Maurice, «Réponses à des enquêtes» (recueil de réponses publiées dans plusieurs revues françaises et belges), in *Introduction à une psychologie des songes et autres récits . 1886-1896*, édition établie, présentée et annotée par Stefan GROSS, Archives du Futur, Bruxelles, Éd. Labor, 1985, pp.168-178.

STODDART, Jane, «Un entretien avec Maurice Maeterlinck», in *Introduction à une psychologie des songes et autres récits . 1886-1896*, édition établie, présentée et annotée par Stefan GROSS, Archives du Futur, Bruxelles, Éd. Labor, 1985, pp. 160-163 (traduction de Fabrice Van de Kerckhove du texte original «An Interview with M. Maeterlinck», article paru dans *The Bookman*, I, New York, 1895, pp.246-248).

II. Œuvres / textes / articles à propos de Maeterlinck :

1 - Œuvres / thèses :

AA.VV., *Maurice Maeterlinck - le centenaire de sa naissance*, préface de Eugène BAIE, catalogue rédigé par Jean Warmoes, Bibliothèque Albert I, Bruxelles, 1962.

DONEUX, Guy, *Maurice Maeterlinck - une poésie, une sagesse, un homme*, Palais des Académies, Bruxelles, 1961.

GORCEIX, Paul, *Les affinités allemandes dans l'œuvre de M. Maeterlinck, Contribution à l'étude des relations du Symbolisme français et du Romantisme allemand*, Paris, Publications de L'Université de Poitiers, Lettres et Sciences Humaines, XV, PUF, 1975.

POSTIC, Marcel, *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris, Nizet, 1970.

RODA, Ana Maria Valente, *Le silence et l'indéterminé dans le drame maeterlinkien*, Universidade de Aveiro, Dissertação de Mestrado policopiada, Aveiro, 2000.

2 – Articles :

AA.VV., «Section D'art», in *Annuaire de la Section d'Art et d'enseignement de la Maison du Peuple- Bruxelles*, 1893 (ML 127-78).

AA.VV., «Le premier symbole maeterlinckien», in *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse Francophones*, Actes du Colloque Internationale de Soleure (juin 1993), [textes réunis par Paul GORCEIX], organisé par Peter-André BLOCH et Paul GORCEIX, Paris, Éditions Champion, 1997.

AA.VV., «Présence / absence de Maurice Maeterlinck», Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002.

ANGELET, Christian, «Maeterlinck et Rimbaud. Tradition et nouveauté dans *Serres Chaudes*», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp.79- 85.

ANOL, Lídia, «À Maurice Maeterlinck de l'autre côté de la grande porte et avant le grand silence», *Correspondance*, pp. 61-70.

ANOL, Lídia, «Maeterlinck et le mouvement Moderniste Catalan», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 398-413.

BALES, Richard, «Proust au seuil de la recherche : la contribution de Maeterlinck essayiste», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 369-380.

BERG, Christian, «Les Larmes et le sang : thématiques sacrificielles et expiatoires chez Maeterlinck, Virrès, Davignon et Demade», in *Les relations littéraires franco-belges de 1890-191*, organisé par Raymond TROUSSON, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984, pp. 13-22.

BUYSSE, Cyrel, «Voyage en auto avec les Maeterlinck» (traduction d'Adrienne Fontainas), in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 285-313.

CABRAL, Maria de Jesus, «Mallarmé, Maeterlinck. D'une idée de la dramaturgie à une dramaturgie de l'Idée», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 89-109.

CANTONY, Delphine, «La poétique du silence dans le premier théâtre», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG, et Marc QUAGHEBEUR, actes

publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 125-149.

CASSOU, Jean, «Maeterlinck – le poète, 1862-1962», in *La Renaissance du Livre*, ouvrage collectif publié sous la direction de Joseph HANSE et Robert VIVIER, Bruxelles, 1961.

DEBAUCHE, Pierre, «Et qui m'accueillera ? Ou la lignée de Maeterlinck», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 445-450.

DELAY, Sandrine, «Le premier symbole maeterlinckien», *Correspondance*, p.23.

DELAY, Sandrine, «Structure et symboles de «L'imaginaire nocturne» dans le second théâtre de Maurice Maeterlinck», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 198-239.

DELMEUTE, Jean-Cristophe, «Unité et décentrement dans l'œuvre de Maeterlinck», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 467-481.

DUCREY, Anne, «Maeterlinck et la Russie : une aura «début de siècle»», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 351-368.

DRICK, Paul, «Les déterminants de la Littérisation. Le cas de Maeterlinck à l'école française», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 432-444.

FRICKX, Robert, «Hellens et Maeterlinck», in *Aspects de la Littérature française de Belgique*, La Licorne, Publication de la faculté des Lettres et des Langues de L'Université de Poitiers, n.º 12, 1986, pp. 75-84.

GORCEIX, Paul, «Le premier Maeterlinck ou les débuts d'un iconoclaste», in *Belgique Wallonie Bruxelles, une littérature francophone*, Actes du Huitième Colloque international francophone du Canton de Payrac et du Pays de Quercy, sous la direction de Edmond

JOUBE et de Simonon-Pierre NATHOMB, Association des écrivains de Langues Française (ADELF), Paris, 1999, pp. 181-190.

GORCEIX, Paul, «Maeterlinck et la forme fragmentaire, in *Présence /absence de Maurice Maeterlinck*», Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 451-466.

LASSERA, Annamaria, «Lois de la matière et lois de l'hérédité dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 250-265.

LEIJNSE, Elisabeth, «Maurice Maeterlinck au pays de Vondel : un nouveau Shakespeare», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 315-336.

LUTAUD, Christian, «Anneau d'or/Agneau mort : noyade...ou naissance traumatisante?», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 151-169.

LUTAUD, Christian, «Le mythe maeterlinckien de l'anneau d'or englouti», XXIV, AFMM, 1978, pp. 57-119.

LUTAUD, Christian, «Les princesses ou la mort maeterlinckienne», *Les lettres romanes*, XL, n.º 3-4, août- novembre 1986, pp.255-273.

McGUINNESS, Patrick, «Maeterlinck ou le dieu sauvage», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 170-183.

MICHAUX, Ginette, «Où est le père ? Héritage et innovation dans le Tragique Quotidien du premier théâtre», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 398-413.

PIRET, Pierre, «Postérité de la révolution dramaturgique Maeterlinckienne», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000,

organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 415-431.

RYKNER, Arnaud, «Le Massacre des Innocents ou illusion rhétorique», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 26-40.

QUAGHEBEUR, Marc, «Le dernier Maeterlinck», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 266-283.

SALVADOR, Ana Gonzalez, «Du Massacre à l’anneau : encore Onirologie», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 9-25.

SILVA, Maria Luiza Berwanger, «Présence de Maurice Maeterlinck dans le modernisme brésilien : paysage de la mémoire résiduelle», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 381-397.

STROHMANN, Drick, «Maurice Maeterlinck et le mouvement Junges Wien» (traduction d’Hélène Weishard), , in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 337-348.

VAN DE KERKOVE, Fabrice, «Maeterlinck entre prose et poésie. De Sous verre à *Serres Chaudes*», in *Présence / absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2 – 9 Septembre de 2000, organisé par Christian ANGELET, Christian BERG et Marc QUAGHEBEUR, actes publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, Collection Archives du Futur, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2002, pp. 41-65.

VAN KIEM, Thai, «Les relations entre poètes belges et poètes vietnamiens : Maurice Maeterlinck et Thanh Tinh, Vu Hoang Chuong, Vu Hoang Chuong et Simone Kuhen de La Coeuillerie», in *Belgique Wallonie Bruxelles, une littérature francophone*, Actes du Huitième Colloque international francophone du Canton de Payrac et du Pays de Quercy, sous la direction de Edmond JOUVE et de Simonon-Pierre NATHOMB, Association des écrivains de Langues Française (ADELF), Paris, 1999, pp. 223-230.

3 - Illustrations / émission télévisée / coupures de presses :

«Douze chansons de Maurice Maeterlinck, illustrées par Charles Doudelet», in *Annuaire de la section d'Art et d'enseignement de la Maison du Peuple*, Bruxelles, 1893.

«La mort triomphait en cette voix étrange», *En Toutes Lettres*, 16 avril 1995, production R.T.B.F.

«Les Sept princesses», *Saint-Charles*, Bibliothèque Nationale, Département des Arts du spectacle, Re 16 668, Paris, coupure de presse sans date.

III. Bibliographie générale

1- Littérature et culture belges :

1.1 Articles :

AA.VV., «Aspect de la littérature française de Belgique», *La Licorne*, n.° 12, Publication de la Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers, 1986, pp. 75-84.

AA.VV., «Alternatives modernistes (1919-1939)», *Textyles*, n.20, Revue des Lettres belges de langue française, dossier dirigé par Pierre HALEN et Pierre NEUSCHÄFER, Bruxelles, Le Cri Édition, 2001.

AA.VV., «Des difficultés d'une littérature nationale», *revue de Belgique 1882*, in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*, une documentation en deux tomes, 1880-1980, pp. 232-240.

AA.VV., «Du fantastique réel au réalisme magique», *Textyles*, n.° 21, Revue des Lettres belges de langue française, dossier dirigé par Benoît DENIS et Damien GRAVEZ, Bruxelles, Le Cri Édition, 2002.

AA.VV., «Enquête sur la Littérature Nationale», *Belgique artistique et littéraire*, in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*, une documentation en deux tomes, 1880-1980, pp. 197-203.

AA.VV., «Enquête sur la Littérature française en Belgique», *Grande Revue Paris 1910*, in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*, une documentation en deux tomes, 1880-1980, pp. 329-344.

AA.VV., «Enquête sur la Littérature française en Belgique», *La revue nationale 1929*, in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*, une documentation en deux tomes, 1880-1980, p.144.

AA.VV., «Fantastiqueurs belges», *Textyles*, n.10, Revue des Lettres belges de langue française, dossier dirigé par Marc LITS, Bruxelles, Le Cri Édition, 1993.

AA.VV., «La Belgique», *Revue encyclopédique*, Paris, 24 juillet 1897, in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*, une documentation en deux tomes, 1880-1980, p. 627.

AA.VV., «La jeune Belgique», *La jeune Belgique*, revue hebdomadaire d'Art et de Critique, 2^e série, t. 1/1, 18 janvier 1892, in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*, une documentation en deux tomes, 1880-1980, p.1.

AA.VV., «Le mouvement littéraire en Belgique», juillet 1894 Interview de MM Camille Lemonnier, in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*. Une documentation en deux tomes, 1880-1980, p. 12-13.

AA.VV., *Lettres vivantes, deux générations d'écrivains français en Belgique 1945-1975*, sous la direction de Adrien JANS, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1975.

AA.VV., *Lettres actuelles, n° 12-13, Paris-Bruxelles – Lettres françaises de Belgique* (numéro spécial dédié aux écrivains francophones belges), mai-août 1996.

AA.VV., «Leurs occupations - L'impact de la seconde guerre mondiale sur la Littérature en Belgique», in *Actes de la Section «Littérature» du colloque Société, culture et mentalités. L'impact de la Seconde Guerre Mondiale en Belgique*, organisé par le Centre de Recherches et d'études Historiques de la Seconde Guerre Mondiale Bruxelles, 23-27 octobre 1995 (études réunis par Paul ARON, Dirk DE GEEST, Pierre HALEN et Antoon Vanden BRAEMBUSSCHE dans *Textyles*, Revue des Lettres belges de langue française, Bruxelles, Le Cri Édition, 1997).

AA.VV., «L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse Francophones», *Correspondance*, (textes réunis par Paul GORCEIX), Actes du Colloque Internationale de Soleure (juin 1993), organisés par Peter-André BLOCH et Paul GORCEIX, Éditions Honoré Champion, Paris, 1997.

AA.VV., «L'Institution littéraire», *Textyles*, n.15, Revue des Lettres belges de langue française, dossier dirigé par Jean Marie KLINKENBERG, Bruxelles, Le Cri Édition, 1998.

AA.VV., «Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris – Lettres françaises de Belgique», *Lettres actuelles* (magazine francophone européen de la recherche en Lettres); dossier dirigé par Paul GORCEIX, n.° 12-13, numéro spécial dédié aux écrivains francophones belges mai-août 1996.

AA.VV., «Réponses à notre enquête sur la situation des Lettres Belges», *Le Thyrses*, t.1, 15 février 1900, in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*, une documentation en deux tomes, 1880-1980, pp. 153-188.

ALLART, Claude, «Le poids des maux» (transcription littéraire de la culture belge), in *La Belgique telle qu'elle s'écrit*, études rassemblées par Renée LINKHORN, New York, Peter Lang, 1995, pp. 35-42.

DIRCKX, Paul, «La France en zigzag . Les productions littéraires belges», in *L'Institution littéraire, Textyles*, n° 15, dossier dirigé par Jean-Marie KLINKENBERG, Bruxelles, Le Cri, 1998, pp. 69-86.

DUBOIS, Jacques et BOURDIEU, Pierre, «Champ littéraire et rapports de domination», in *L'Institution littéraire, Textyles*, n° 15, dossier dirigé par Jean-Marie KLINKENBERG, Bruxelles, Le Cri, 1998, pp. 12-16.

DURAND, Pascal et WINKIN, Yves, «De Plantin à Demain. Balises pour l'histoire de nos pratiques d'édition», in *L'Institution littéraire, Textyles*, n° 15, dossier dirigé par Jean-Marie KLINKENBERG, Bruxelles, Le Cri , 1998, pp. 46-68.

FRICKX, Robert et KLINKENBERG, Jean-Marie, «La littérature française de Belgique», in *Littérature et Langues*, Bruxelles, Édition Nathan/Labor, 1980.

GORCEIX, Paul, «Max Elskamp (1862-1931) . Un disciple de Mallarmé ? La ville Extase», *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, 18, Aveiro, pp. 169-178.

HUYSEUNE, Michel, «Anvers», in *Les avant-gardes littéraires en Belgique . Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean WEISGERBER, Archives du Futur, Bruxelles, Éditions Labor, 1991, p. 117-132.

KLINKENBERG, Jean-Marie, «La génération de 1880 et de Flandre», in *Les avant-gardes littéraires en Belgique – Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean WEISGERBER, Archives du Futur, Bruxelles, Édition Labor, 1991, pp. 101-110.

KLINKENBERG, Jean-Marie, «L'analyse institutionnelle de la littérature en Belgique francophone : où en est-on ?», *L'Institution littéraire, Textyles*, n° 15, dossier dirigé par Jean-Marie KLINKENBERG , Bruxelles, Le Cri , 1998, pp. 7-11.

KLINKENBERG, Jean-Marie, «Le phénomène *Jeune Belgique* : un accident historique», in *Les avant-gardes littéraires en Belgique – Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean WEISGERBER, Archives du Futur, Bruxelles, Édition Labor, 1991, pp. 91-100.

LEMONNIER, Camille, «La Belgique», in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*, une documentation en deux tomes, 1880-1980, pp. 588-595

MEYLAERTS, Reine, «La construction d'une identité littéraire dans la Belgique de l'entre-deux-guerres», in *L'Institution littéraire, Textyles*, n° 15, dossier dirigé par Jean-Marie KLINKENBERG, Bruxelles, Le Cri, 1998, pp. 17-32.

PICARD, Edmond, «L'âme belge?», in *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone*, une documentation en deux tomes, 1880-1980, pp. 595-599.

QUAGHEBEUR, Marc, «Spécificité des lettres belges de langue française», in *La littérature belge de langue française : au-delà du réel*, Université Paris-Nord, Vol 20, Itinéraires et Contacts de Cultures, Paris, Édition L'Harmattan, 1995, p.11-22.

VERVLIT, Raymond, «Lever le rideau : les précurseurs», in *Les avant-gardes littéraires en Belgique – Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean WEISGERBER, Archives du Futur, Bruxelles, Édition Labor, 1991, pp. 27-90.

1.2. Œuvres :

AA.VV., *Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, 1982.

AA.VV., *Belgique Wallonie Bruxelles, une littérature francophone*, Actes du Huitième Colloque international francophone du Canton de Payrac et du Pays de Quercy, sous la direction de Edmond JOUVE et de Simonon-Pierre NATHOMB, Association des écrivains de Langue Française (ADELF), Paris 1999.

AA.VV., *50 ans d'amitié littéraires et artistiques franco-belges*, Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture, janvier 1965.

AA.VV., *La Belgique telle qu'elle s'écrit*, études rassemblées par Renée LINKHORN, New York, Peter Lang, 1995.

AA.VV., *La Littérature belge de langue française : au-delà du réel*, vol. 20, Université Paris-Nord, Itinéraires et contacts de Cultures, Paris, Éditions l'Harmattan, 1995.

AA.VV., *Le naturalisme et les lettres françaises de Belgique*, numéro composé par Paul DELSEMME et Raymond TROUSSON, Bruxelles, 1984.

AA.VV., *Les avant-gardes littéraires en Belgique – Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean WEISGERBER, Archives du Futur, Bruxelles, Éditions Labor, 1991.

AA.VV., *Les concepts nationaux de la littérature, l'exemple de la Belgique francophone. 1880-1980*, Tome II, textes réunis par Stefan GROSS et Thomas JOHANNES, Alano Verlag / Rader Publikationen, 1989.

AA.VV., *Les conteurs de Wallonie*, préface de Françoise LALANDE, lecture de Paul DELBOUILLE, Bruxelles, Éditions Labor, 1985.

AA.VV., *Littératures belges de Langue Française . Histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri, 2000.

ARON, Paul, *La Belgique artistique et littéraire – une anthologie de langue française (1848-1914)*, Bruxelles, Bibliothèque Complexe, Éditions Complexes, 1997.

ARON, Paul, *Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913) - l'expérience de l'art social d'Edmond Picard À Emile Verhaeren*, Collection Archives du Futur, Bruxelles, Éditions Labor, 1997.

BIRON, Michel, *La modernité belge - littérature et société*, Archives du Futur, Montréal, coédition Les Presses de l'Université de Montréal, Éditions Labor, 1994.

BOSQUET, Alain et WOUTERS, Liliane, *La poésie francophone de Belgique - 1885-1900*, Tome 2, Bruxelles, Éditions Traces, 1987.

COSTER, Charles, *La Légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak*, Office de publicité, Bruxelles, S.A. Éditeurs, 1953.

DELSEMME, Paul, *Les grands courants de la littérature Européenne et les écrivains belges de langue française*, recueils d'études, préface de Charles BERTIN, Bruxelles, 1995.

DUMONT, Georges Henri, *Histoire de la Belgique*, nouvelle édition revue et augmentée, Bruxelles, Le Cri Édition, 1994.

FONTAINAS, André, *Mes souvenirs du Symbolisme – préface et notes d'Anna Soncini Fratta*, Archives du Futur, Bruxelles, Éd. Labor, 1991.

FRICKX, Robert et TROUSON, Raymond, *Lettres françaises de Belgique II, poésie*, sous la direction de Christian BERG et Robert FRICKX, Paris-Gembloux, Duculot, 1988.

GORCEIX, Paul, *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique - œuvres poétiques*, Bruxelles, Bibliothèque Complexe, Éditions Complexe, 1998.

GORCEIX, Paul, *La Belgique fin de siècle - romans, nouvelles, théâtre*, Bruxelles, Bibliothèque Complexe, Éditions Complexe, 1997.

GORCEIX, Paul, *La poésie francophone de Belgique et de Suisse*, Collection dirigée par Étienne CALAIS, Paris, Réseau, Éditions Édition, 2000.

GORCEIX, Paul, *Le symbolisme en Belgique – étude de textes*, Carl Winter Universitätszverlag, Heidelberg, 1982.

GORCEIX, Paul, *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*, Collection «Ellipses», collection dirigée par Étienne CALAIS, Paris, Réseau, 2000.

GOURMONT, Remy, *La Belgique Littéraire*, Paris, Éditions Georges Crès et Cie, 1915.

HANSE, Joseph et CHARLIER, G., *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, Renaissance du livre, 1958.

HANSE, Joseph, *Naissance d'une littérature*, Archives du Futur, Bruxelles, Éditions Labor, 1992.

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Espace Nord, l'anthologie*, par l'équipe d'Espace Nord coordonnée par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Labor, 1994.

LICARI, Carmen e FRATTA, Anna Soncini, *André Fontainas et ses amis belges, avec lettres inédites, 1889-1948*, Castello, Leo Olschki Editore, 1994.

LOPES, Maria Teresa Rita, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, préface de René Etiemble, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1977.

LYSØE, ÉRIC, *Les kermesses et l'étrange ou le Conte fantastique en Belgique, du romantisme au symbolisme*, Paris, Nizet, 1993.

MORELLI, Anne, *Les grands mythes de l'histoire de Belgique, de Flandre et de Wallonie*, EVO Histoire, Bruxelles, 1995.

NATHAN, Fernand, *La Littérature française de Belgique - textes et travaux in Littérature et langages – Les genres et les Thèmes*, vol. 6, Bruxelles, Éd. Labor, 1980.

PAQUE, Jeannine, *Le symbolisme belge*, Collection dirigée par Danièle BAMPAIN, Bruxelles, Éd. Labor, 1989.

QUAGHEBEUR, Marc, *Balises pour l'histoire des Lettres belges*, postface de Paul ARON, Collection Espace Nord, Belgique, 1998.

QUAGHEBEUR, Marc, *Balises pour l'histoire de nos lettres*, Bruxelles, Association pour la promotion des Lettres belges de Langue française, 1982.

QUAGHEBEUR, Marc, *Lettres belges entre absence et magie*, Archives du Futur, Bruxelles, Éditions Labor, 1990.

QUAGHEBEUR, M., JACO-ANTOINE, V. et VERHEGGEN, J.P., *Un Pays d'irréguliers*, Espace Nord, Bruxelles, Éditions Labor, 1990.

ROBICHEZ, J., *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*, Paris, L'arche, 1957.

TROUSSON, Raymond, *Les relations littéraires franco-belges de 1890-1991*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984.

VERHAEREN, Émile, *De Baudelaire à Mallarmé*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2002.

WOUTERS, Liliane et BOSQUET, Alain, *La poésie francophone, 1885-1900*, Bruxelles, Éditions Traces, 1987.

WOUTERS, Liliane, *Panorama de la poésie française de Belgique*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1979.

2 - Littérature et culture françaises :

BRINDEAU, Serge et al, *La poésie Contemporaine depuis 1945*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1973.

BRUNEL, Pierre et al, *Histoire de la Littérature Française, Tome 2*, Paris, Bordas, 1972.

DÉCAUDIN, Michel et LEUVERS, Daniel, *La Littérature française – de Zola à Apollinaire*, Nouvelle Édition Révisée, Paris, Artaud, 1989.

DELOFFRE, Frédéric, *Le vers français – 6^{ème} édition*, SEDES, Paris, 1973.

ECCO, Umberto, *Leitura do texto Literário – Lector in Fabula*, Lisboa, Editorial Presença, 1983.

FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le Livre de Poche, 1999.

GOESTSCHEL, Pascale et LOYER, Emmanuelle, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XXe siècle*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1995.

GUTH, Paul, *Histoire de la Littérature française – de la révolution à la belle époque*, Tome 2, Paris, Flammarion, 1981.

- GRIMM ; Jacob et Wilhelm, *Contes*, Traduction de GUERNE, Armel, Grand Format, Flammarion, 1986.

LANSON, Gustave, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1981.

JUNG, C.G., *Problème de l'âme moderne*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1961.

POMPIDOU, Georges, *Anthologie de la poésie française*, nouvelle édition suivie d'un post-scriptum, Paris, Hachette, Librairie Générale Française, 1995.

PRÉVOST, Jean, *Baudelaire . Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Zulma, 1997.

THORAVAL, Jean, *Les grandes étapes de la civilisation française*, Paris, Bordas, 1978.

3 – Littérature fin de siècle, Symbolisme et Décadence :

3.1. Articles :

AA.VV., *France-Belgique (1848-1914) – Affinités – Ambiguïtés*, Actes du Colloque des 7, 8 et 9 mai 1996, publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR et Nicole SAVY, Archives du Futur, Bruxelles, Éditions Labor, 1997.

AA.VV., *La littérature de fin de siècle. Une littérature décadente ?*, Archives du Futur, Bruxelles, Éditions Labor, 1990.

AA.VV., *La réception du symbolisme belge*, in *Œuvres et Critiques*, XVII, 2, Paris, 1990.

AA. VV., *Les avant-gardes littéraires en Belgique – Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean WEISGERBER, Archives du Futur, Bruxelles, Éditions Labor, 1991.

AA.VV., *L'idée de la ville*, Actes du Colloque International de Lyon, présentation de François GUÈRY, Collection milieux, Paris, Champ Vallon, Presse Universitaire de France, 1984.

AA.VV., *Les Relations Littéraires Franco-Belges de 1890 à 1914*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, avec concours du Ministère de la Communauté française, 1984.

ARON, Paul, *Le symbolisme belge et l'art social*, in *Le Centenaire du Symbolisme en Belgique*, Lettres Romanes, XL, 3-4 août-novembre, 1986, pp. 307-318.

PAQUE, Jeannine, «Oniologie ou délire contrôlé : une thématique symboliste», in *La Littérature belge de langue française : au-delà du réel*, vol. 20, Université Paris-Nord, Itinéraires et contacts de Cultures, Paris, Éditions l'Harmattan, 1995, p.11-23.

3.2. Œuvres :

FONTAINAS, André, *Mes souvenirs du Symbolisme*, préface et notes d'Anna Soncini FRATTA, Archives du Futur, Bruxelles, Éd. Labor, 1991.

GORCEIX, Paul, *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique - œuvre poétique*, Bruxelles, Bibliothèque Complexe, Éditions Complexe, 1998.

GORCEIX, Paul, *Le symbolisme en Belgique – étude de textes*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1982.

GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1992.

KLINKENBERG, Jean-Marie, «La génération de 1880 et de Flandre», in *Les avant-gardes littéraires en Belgique – Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean WEISGERBER, Archives du Futur, Bruxelles, Édition Labor, 1991, pp. 101-110.

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Le phénomène Jeune Belgique : un accident historique*, in *Les avant-gardes littéraires en Belgique – Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean WEISGERBER, Archives du Futur, Bruxelles, Édition Labor, 1991, pp. 91-100.

LOPES, Maria Teresa Rita, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, préface de René ETIEMBLE, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1977.

MOCKEL, Albert, *Esthétique du symbolisme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962.

PAQUE, Jeannine, *Le symbolisme belge*, Collection dirigée par Danièle BAMPAIN, Bruxelles, Éd. Labor, 1989.

RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

RIBARD, Jacques, *Le Moyen Âge, littérature et symbolisme*, Paris, Édition Champion, 1984.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la symbolique*, Poétique, n.º 11, 1972, pp. 273- 308.

TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et Interprétation*, Paris, Coll. Poétique, Seuil, 1978.

VERVLIT, Raymond, «Lever le rideau : les précurseurs», in *Les avant-gardes littéraires en Belgique – Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean WEISGERBER, Archives du Futur, Bruxelles, Édition Labor, 1991, pp. 27-90.

4 - Œuvres critiques et de référence :

Activa & Multimédia, literatura, Enciclopédia de consulta, direcção de Roberto CARNEIRO, Lexicultural, 1997.

Collection littéraire Lagarde & Michard- XX siècle, les grands auteurs français, Bordas, 1962.

Encyclopédie française, Evreux, Larousse, 1972.

Enciclopédia Meridiano, Coordenação do Rudolf STEPHAN, Editora Meridiano, 1982.

Nouveaux Classiques Larousse - Poésie lyrique au Moyen Âge, Paris, Librairie Larousse, 1965.

ABASTADO, Claude, *Dérives des signes*, Collection «Parcours Sémiotiques», C.S.T., Paris, Publidix, 1988.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, 8^a edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1988.

ARISTOTE, *La poétique*, traduction, introduction et notes de Barbara GERNEZ, collection dirigée par Hélène MONSACRÉ, Les Belles Lettres, Paris, 1997.

BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*, tome I, préface, présentation et notes de Marcel RUFF, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

BARTHES, Roland, *Literatura e realidade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Saint- Amand, Éditions du Seuil, 1994.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Jean-Paul Bertrand Éditeur, Éditions du Rocher, 1988.

CHEVEL, Yves, *L'étudiant-chercheur en Littérature*, Guide Pratique, Paris, Hachette Supérieur, 1982.

CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Collection dirigée par Guy SCHOELLER, édition revue et augmentée, Collection Bouquins, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de símbolos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

CORBELLARI, Alain, *De la représentation médiévale – Fantasme et ressemblance dans l'esthétique romanesque du Moyen Âge central*, in *Poétique*, Coll. Poétique, publié avec le concours du Centre National du Livre, Paris, Seuil, 2001.

DELOFFRE Frédéric, *Le vers français – 6^{ème} édition*, Paris, SEDES, 1973.

DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{ème} et XIII^{ème} siècles) : l'autre, l'ailleurs l'autrefois*, Tome I, Édition Champion, Paris, 1991.

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours – Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Éditions Gallimard, 1971.

FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991.

GARDES-TAMINE, Joëlle et HUBERT, Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Collection Cursus, série «Dictionnaires», Paris, Armand Colin Editeur, 1993.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 10^{ème} édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

HAMON, Pierre, *Les fées au Moyen-âge, Morgane et Mélusine, La naissance des fées*, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1984.

HAMMEL, Jean-Pierre, *L'homme et les mythes*, avec la collaboration de Evelyne MARTINI et Pernette THIKIAN, participation de Anne-Véronique CAILLAT, Daniel LAGOUTTE et Lech-Mical RAWICHI, Collection Héritages, Paris, Hatier, 1994.

HODEIR, André, *Les formes de la musique*, Collection «Que sais-je?», Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

MAUREL, Anne, *La critique*, Collection «Contours Littéraires» dirigée par Bruno VERCIER, Paris, Hachette, 1994.

MAURON, Charles, *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, 8^e tirage, Paris, Librairie José Corti, 1988.

MOLINO, Jean et GARDES-TAMINE, Joëlle, *Introduction à l'analyse de la poésie – vers et Figures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Collection Cursus, série «Littérature», Paris, Armand Colin, 1994.

POMPIDOU Georges, *Anthologie de la poésie française*, nouvelle édition suivie d'un post-scriptum, Paris, Hachette, Librairie Générale Française, 1995.

RIBARD Jacques, *Le Moyen âge, littérature et symbolisme*, Paris, Édition Champion, 1984.

REIS, Carlos, *O conhecimento da literatura - Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Livraria Almedina, 1995.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, NRF, Gallimard, 1948.

SCHAW, Harry, *Dicionário de termos literários*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1982.

STRICKER, Rémy, *La mélodie et le lied*, Collection «Que sais-je ?», Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

TRESIDDER, Jack, *Os símbolos e o seu significado - um guia ilustrado da interpretação de mais de 1000 símbolos*, Círculo de Leitores, Duncan Baird Publishers, 2000.

VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

VEDRINE, Hélène, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, Paris, Le livre de Poche, 1990.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Collection Poétique, Paris, Seuil, 1983.

5 - Œuvres littéraires d'autres auteurs :

CHARROUX, Robert, *Le livre du Mystérieux Inconnu*, Éd. Robert Laffond, S.A. Paris, 1998.

JÚDICE, Nuno, *La condescendance de l'être*, édition bilingue, traduit du portugais par Michel Chandiegné, Belgique, La Taillis Pré, 1998.

LE BRETON, David, *Du silence*, Essai, Paris, Métailié, 1997.

MISRAHI, Robert, *Lumière, commencement, liberté. Fondements pour une philosophie du sujet et pour une éthique de la joie*, Paris, Librairie Plon, 1969.

MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Points, Seuil, 1970.

RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Éditions du Seuil, Paris, 1991.

SARAMAGO, José, *Ensaio sobre a cegueira*, Lisboa, Caminho, 1995.

ZINCK, Michel, *Les voix de la conscience – parole du poète et parole de Dieu dans la littérature médiévale*, Collection Varia, Caen, Paradigme, 1992.

Annexe

I

Elle l'enchaîna dans une grotte,
Elle fit un signe sur la porte ;
La vierge oublia la lumière
Et la clef tomba dans la mer.

Elle attendit les jours d'été :
Elle attendit plus de sept ans,
Tous les ans passait un passant.

Elle attendit les jours d'hiver :
Et ses cheveux en attendant
Se rappelèrent la lumière.

Ils la cherchèrent, ils la trouvèrent,
Ils se glissèrent entre les pierres
Et éclairèrent les rochers.

Un soir, un passant passe encore,
Il ne comprend pas la clarté
Et n'ose pas en approcher

Il croit que c'est un signe étrange
Il croit que c'est une source d'or.
Il croit que c'est un jeu des anges
Il se détourne et passe encore...

II

Et s'il revenait un jour

Que faut-il lui dire ?

- Dites-lui qu'on l'attendit
Jusqu'à s'en mourir...

Et s'il m'interroge encore

Sans me reconnaître ?

- Parlez-lui comme une sœur
Il souffre peut-être ...

Et s'il demande où vous êtes

Que faut-il répondre ?

- Donnez-lui mon anneau d'or
Sans rien lui répondre.

Et s'il veut savoir pourquoi

La salle est déserte ?

- Montrez-lui la lampe éteinte
Et la porte ouverte ...

Et s'il m'interroge alors

Sur la dernière heure ?

- Dites-lui que j'ai souri
De peur qu'il ne pleure...

III

Ils ont tué trois petites filles
Pour voir ce qu'il y a dans leur cœur.

Le premier était plein de bonheur ;
Et partout où coula son sang,
Trois serpents sifflèrent trois ans.

Le deuxième était plein de douceur ;
Et partout où coula son sang,
Trois agneaux broutèrent trois ans.

Le troisième était plein de malheur ;
Et partout où coula son sang,
Trois archanges veillèrent trois ans.

IV

Les filles aux yeux bandés
(Ôtez les bandeaux d’or)
Les filles aux yeux bandés
Cherchent leurs destinées...

Ont ouvert à midi,
(Gardez les bandeaux d’or)
Ont ouvert à midi,
Le palais des prairies...

Ont salué la vie,
(Serrez les bandeaux d’or)
Ont salué la vie,
Et ne sont point sorties...

V

Les trois sœurs aveugles,
(Espérons encore)
Les trois sœurs aveugles
Ont leurs lampes d'or;

Montent à la tour,
(Elle, vous et nous)
Montent à la tour,
Attendent sept jours...

Ah! dit la première,
(Espérons encore)
Ah! dit la première,
J'entends nos lumières...

Ah! dit la seconde,
(Elle, vous et nous)
Ah! dit la seconde,
C'est le roi qui monte...

Non, dit la plus sainte,
(Espérons encore)
Non, dit la plus sainte,
Elles se sont éteintes...

VI

O n est venu dire,
(Mon enfant, j'ai peur)
On est venu dire,
Qu'il allait partir...

Ma lampe allumée,
(Mon enfant, j'ai peur)
Ma lampe allumée,
Me suis approchée...

À la première porte,
(Mon enfant, j'ai peur)
À la première porte,
La flamme a tremblé...

À la seconde porte,
(Mon enfant, j'ai peur)
À la seconde porte,
La flamme a parlé...

À la troisième porte,
(Mon enfant, j'ai peur)
À la troisième porte,
La lumière est morte...

VII

Les sept filles d'Orlamonde,
Quand la fée fut morte,
Les sept filles d'Orlamonde,
Ont cherché les portes.

Ont allumé leurs sept lampes,
Ont ouvert les tours ;
Ont ouvert quatre cent salles,
Sans trouver le jour...

Arrivent aux grottes sonores
Descendent alors ;
Et sur une porte close,
Trouvent une clé d'or.

Voient l'océan par les fentes,
Ont peur de mourir,
Et frappent à la porte close,
Sans oser l'ouvrir...

VIII

Elle avait trois couronnes d'or,
À qui les donna-t-elle ?

Elle en donne une à ses parents :
Ont acheté trois réseaux d'or
Et l'ont gardée jusqu'au printemps

Elle en donne une à ses amants :
Ont acheté trois rêts d'argents
Et l'ont gardée jusqu'à l'automne

Elle en donne une à ses enfants :
Ont acheté trois nœuds de fer
Et l'ont enchaînée tout l'hiver

IX

Elle est venue vers le palais

- Le soleil se levait à peine –
Elle est venue vers le palais
Les chevaliers se regardaient
Toutes les femmes se taisaient.

Elle s'arrêta devant la porte
- Le soleil se levait à peine -
Elle s'arrêta devant la porte
On entendit marcher la reine
Et son époux l'interrogeait.

Où allez-vous, où allez-vous ?
- Prenez garde, on y voit à peine -
Où allez-vous où allez-vous ?
Quelqu'un vous attend-il là-bas ?
Mais elle ne répondait pas.

Elle descendit vers l'inconnue,
- Prenez garde, on y voit à peine –
Elle descendit vers l'inconnue,
L'inconnue embrassa la reine,
Elles ne se dirent pas un mot
Et s'éloignèrent aussitôt.

Son époux pleurait sur le seuil
- Prenez garde, on y voit à peine –
Son époux pleurait sur le seuil
On entendait marcher la reine
On entendait tomber les feuilles.

X

Quand l'amant sortit
(J'entendis la porte)
Quand l'amant sortit
Elle avait souri...

Mais quand il rentra
(J'entendis la lampe)
Mais quand il rentra
Une autre était là...

Et j'ai vu la mort
(J'entendis son âme)
Et j'ai vu la mort
Qui l'attend encore...

XI

Ma mère, n'entendez-vous rien ?

Ma mère, on vient m'avertir...
Ma fille, donnez-moi vos mains.
Ma fille, c'est un grand navire...

Ma mère il faut prendre garde...
Ma fille, ce sont ceux qui partent...
Ma mère, est-ce un grand danger ?
Ma fille, il va s'éloigner...

Ma mère, Elle approche encore...
Ma fille, il est dans le port,
Ma mère, Elle ouvre la porte ...
Ma fille, ce sont ceux qui sortent...

Ma mère, c'est quelqu'un qui entre...
Ma fille, il a levé l'ancre.
Ma mère, Elle parle à voix basse...
Ma fille, ce sont ceux qui passent.

Ma mère, Elle prend les étoiles!...
Ma fille, c'est l'ombre des voiles.
Ma mère, Elle frappe aux fenêtres...
Ma fille, elles s'ouvrent peut-être...

Ma mère, on n'y voit plus clair...
Ma fille, il va vers la mer.
Ma mère, je l'entends partout...
Ma fille, de qui parlez-vous?

XII

Vous avez allumé les lampes,
Oh ! le soleil dans le jardin !
Vous avez allumé les lampes,
Je vois le soleil par les fentes,
Ouvrez les portes du jardin !

- Les clefs des portes sont perdues,
Il faut attendre, il faut attendre,
Les clefs sont tombées de la tour,
Il faut attendre, il faut attendre,
Il faut attendre d'autres jours...

D'autres jours ouvriront les portes,
La forêt garde les verrous
La forêt brûle autour de nous,
C'est la clarté des feuilles mortes
Qui brûlent sur le seuil des portes...

Les autres jours sont déjà las,
Les autres jours ont peur aussi,
Les autres jours ne viendront pas,
Les autres jours mourront aussi,
Nous aussi nous mourrons ici...

XIII

J'ai cherché trente ans, mes sœurs,
Où s'est-il caché ?
J'ai marché trente ans, mes sœurs
Sans m'en approcher...

J'ai marché trente ans, mes sœurs,
Et mes pieds sont las,
Il était partout, mes sœurs,
Et n'existe pas...

L'heure est triste enfin, mes sœurs,
Otez mes sandales
Le soir meurt aussi, mes sœurs,
Et mon âme a mal...

Vous avez seize ans, mes sœurs,
Allez loin d'ici,
Prenez mon bourdon, mes sœurs,
Et cherchez aussi...

XIV

Les trois sœurs ont voulu mourir
Elles ont mis leurs couronnes d'or
Et sont allées chercher leur mort.

S'en sont allées vers la forêt :
«Forêt, donnez-nous notre mort,
Voici nos trois couronnes d'or.»

La forêt se mit à sourire
Et leur donna douze baisers
Qui leur montrèrent l'avenir.

Les trois sœurs ont voulu mourir
S'en sont allées chercher la mer
Trois ans après la rencontrèrent :

«Ô mer donnez-nous notre mort,
Voici nos trois couronnes d'or.»

La mer se mit à pleurer
Et leur donna trois cents baisers,
Qui leur montrèrent le passé.

Les trois sœurs ont voulu mourir
S'en sont allées chercher la ville
La trouvèrent au milieu d'une île :

«Ô ville donnez-nous notre mort,
Voici nos trois couronnes d'or.»

La ville, s'ouvrant à l'instant
Les couvrit de baisers ardents,
Qui leur montrèrent le présent.

XV

Cantique de la vierge dans «Sœur Béatrice»

À toute âme qui pleure,
À tout péché qui passe,
J'ouvre au sein des étoiles,
Mes mains pleines de grâces.

Il n'est péché qui vive
Quand l'amour a parlé,
Il n'est âme qui meure
Quand l'amour a pleuré...

Et si l'amour s'égare
Aux sentiers d'ici-bas,
Ses larmes me retrouvent
Et ne se perdent pas...

I

Elle a cherché l'amour

Elle a cherché l'amour

En pays étranger,
Elle l'a cherché sur terre,
Elle l'a cherché sur mer
Et au fond des forêts

Trois bergers l'ont aimée.
Trois villes l'ont embrassée.
Trois rois l'ont épousée.
Elle a cherché l'amour,
Et ne l'a point trouvé.

Elle revient au palais,
Un vieux frappe à sa porte.
Il a frappé si fort,
Avec un anneau d'or,
Qu'il a troué la porte.

«Que faites-vous ici ?
-Je vous connais encore
Plus de trente ans après...
-Je vous connais aussi.
- Je vous attends ici.

- Que vos cheveux sont blancs !
- Depuis trente ans j'attends.
Donnez-moi votre main.
- Vos mains sont en sang.
- Je frappe depuis trente ans.»

II

Trois princesses m'ont embrassé

Trois princesses m'ont embrassé.
La première dans les souterrains.
J'ai vu tomber des pierreries
Sur mes lèvres et sur mes mains.

Trois princesses m'ont embrassé.
La seconde dans les corridors.
Le soleil mangeait nos baisers.
J'ai vu qu'il faisait beau dehors.

Trois princesses m'ont embrassé.
La troisième au haut de la tour.
J'ai vu la fuite de l'amour,
Et l'espace l'emporter sans retour.

III

La reine est en prison

La reine est en prison.

Les portes sont fermées.

Ils ont perdu les clefs.

Elle attend sept années.

L'eau coule sous les ponts.

L'eau coule vers la mer.

Un grand roi veut entrer.

Il a sa clef d'or pur.

Il ébranla les murs

«Il faut chercher la clef.

- Je ne sais pas où elle est.

- Elle est au fond des mers.»

Un grand saint veut entrer.

Il a sa clef d'argent

Il l'essaya sept ans.

«Il faut chercher la clef.

- Je ne sais pas où elle est.

- Elle est sur la montagne.»

Un pauvre veut entrer

Il a sa clef d'airain

Il se désole en vain

«Il faut chercher la clef.

- Je ne sais pas où elle est.

- Elle est sous votre toit.»

Un enfant veut entrer.

Il entre sans frapper.

Il a la clef de fer.

«Où l'avez-vous trouvée ?

- Je l'ai trouvée à terre,

- En montant l'escalier.»

IV

Ouvrez, mon père, ouvrez

Ouvrez, mon père, ouvrez

La porte est éclairée
Et je vois la lumière.

- L'herbe est humide encore
Mes filles attendez
Tout à l'heure j'ouvrirai –

Ouvrez, mon frère, ouvrez
J'entends sonner midi
Et que l'on danse aussi...

- Mes sœurs, attendez l'ombre
Attendez-moi, mes sœurs,
J'ouvrirai tout à l'heure–

Ouvrez, vous qui m'aimez !
Ils ne dansent déjà plus
Et nous n'avons rien vu...

- La fête commence à peine
Attendez mon aimée,
Je vais chercher les clefs

Ouvrez, vous qui passez !
La porte devient noire
Et nous mourrons ce soir...

- Il est trop tard mes filles
J'entends sonner minuit
Il faut vous mettre au lit.

V

Quand son époux l'a mise à mort

Quand son époux l'a mise à mort
Elle a poussé trois cris d'effroi.

Au premier cri qu'elle a poussé
Elle a dit le nom de son frère :
Il se réveille et voit passer
Trois colombes aux ailes brisées.

Au second cri qu'elle a poussé
Elle a dit le nom de son père :
Ouvre sa fenêtre à l'instant
Et voit voler trois cygnes en sang.

Au dernier cri qu'elle a poussé
Elle appelle enfin son amant :
Ouvre la porte de son château
Et voit fuir au loin trois corbeaux.

VI

J'ai sonné trois fois du cor

J'ai sonné trois fois du cor,
M'a-t-elle entendu ?
Elle n'attend plus dans la tour,
Elle est descendue...

Le soir où le sort m'a pris
Nous pleurons ici...
- Elle y pleura sept années
- Elle dort aujourd'hui...

A-t-elle encor l'anneau d'or ?
Je n'ai plus le mien...
- Entrez sans craindre un regard ;
Elle ne dira rien...

- J'ai péché contre elle et vous
Et Dieu seul est fort...
- Si sa bouche ne s'ouvre plus
Elle pardonne encore...

J'ai pleuré comme un enfant
Lorsqu'ils m'ont ouvert...
- Depuis trois jours et trois nuits
Elle n'a plus souffert...

VII

Elle a frappé trente ans

Elle a frappé trente ans
A la porte de fer ;
- Les clefs sont mortes au fond des mers –
A la porte de fer.

Quand son époux l'ouvrit
Elle vit un grand désert ;
- Les clefs sont mortes au fond des mers-
Elle vit un grand désert.

Lorsque sa fille ouvrit
Elle vit un jardin vert ;
- Les clefs sont mortes au fond des mers-
Elle vit un jardin vert.

Lorsque son fils ouvrit
Elle aperçut la mer ;
- Les clefs sont mortes au fond des mers-
Elle aperçut la mer.

Elle implora la porte
Mais ils la refermèrent;
- Les clefs sont mortes au fond des mers-
Mais ils la refermèrent.

VIII

Au sortir de ses grottes

Au sortir de ses grottes,
(Trois péchés aujourd'hui)
Au sortir de ses grottes
Le feu prit aux prairies.

Elle appela trois saintes,
(Trois cents agneaux ont fui)
Elle appela trois saintes,
Trois saintes endormies.

Et trois mille brebis
(Attendez d'autres pluies)
Et trois mille brebis
Ont brouté l'incendie.

IX

Les princesses à jeun

Les princesses à jeun
Vont boire à la fontaine.

La plus grande dit enfin :
Qu'il y a-t-il sur la route ?
L'herbe est heureuse enfin
C'est un agneau qui broute.

La plus jeune dit alors :
C'est un cheval qui passe
Chevalier qui passez
Voulez-vous vous baigner ?

La plus belle ne dit rien
Elle s'approche du bord
Et chaque fois qu'elle sourit
Tombent des anneaux d'or.

I

Fin de race
(Chanson de fou)

Je veux revoir ma mère,
Ma mère et ses enfants,
quand ils seront plus grands...

Je veux revoir mon père...
Mon père est déjà grand,
Mais il n'a pas d'enfants...

Il est temps de me taire,
Car mon esprit précaire,
S'il allait plus avant
Ne ferait plus d'enfants...

II

Passe-Fous (Chanson de fou)

Encore un fou qui passe,
Encore un fou passé ;
Nonchalamment il passe,
Tout en étant pressé...

Encore un fou qui passe,
Encore un passant fou ;
Et d'autres fous remplacent
Les passants qui sont fous...

Encore des fous qui passent...
Ils vont on ne sait où...
Et nous suivons leurs traces
S'ils sont plus fous que nous...

III

Le dernier Port (Chanson de fou)

Encore un printemps mort,

Encore un an qui fuit...

Nous entrerons au port

Quand tombera la nuit.

Nous entrerons au port
Quand nous n'y verrons plus

Nous y serons encore
Quand nous ne seront plus...

Ceux qui l'avaient cherché

Ne l'ont pas encore vu...

Ils n'avaient rien trouvé

Ils avaient tout perdu...

Ils trouveront ici
Ce qu'ils cherchaient encore,
Et dans l'eau de la mort
Ils sombreront aussi...

IV

On ne sait pas que l'on s'endort
(Chanson de fou)

On ne sait pas que l'on s'endort,
Comme on ignore que l'on dort.
Et lorsqu'on entre dans la mort,
Pourquoi saurait-on qu'on est mort ?

V

La dernière chanson de Mélisande

L'eau qui pleure et l'eau qui rit,
L'eau qui parle et l'eau qui fuit,
L'eau qui tremble, dans la nuit...

L'anneau glisse et l'anneau luit
L'anneau trouble l'eau qui fuit,
L'anneau tombe dans la nuit...

L'anneau tombe et la couronne,
- Que les anges nous pardonnent !...
La couronne tombe aussi
Dans l'eau froide et dans la nuit...

VI

Quand on n'a pas ce que l'on aime,

Quand on n'a pas ce que l'on aime,

Il faut aimer ce qu'on n'a pas,

Ne cultivons pas notre peine,

L'Éternité s'en chargera...

VII

Mon cœur était là-bas

Mon cœur était là-bas,
Mais est encore ici,
Mon cœur était ici,
Mais est encor là-bas...

Il faut qu'il meure ici
Pour revivre là-bas,
Là-bas dans l'au-delà,
Mais on y meurt aussi...

Il vit dans l'autre monde,
Mais il y meurt aussi...
Il meurt dans l'autre monde
Sans vivre en celui-ci.

VIII

Ronde d'incinération

Nous aurions plus de morts
S'ils n'avaient pas de tombes...
Tous les chagrins du monde
Nous viennent de leurs tombes...
S'ils n'avaient plus de tombes
Ils souriraient encore...
Nous n'aurions plus de Morts...

IX

Ronde

Tous les malheurs du monde
Viennent d'un autre monde,
Qui donne ses malheurs
Et retient ses bonheurs...
Allons danser nos rondes
Autour de leurs bonheurs
Puisque tous les malheurs
Seront dans notre monde...
Dansons, dansons nos rondes,
Autour des jours meilleurs
Qui sont dans l'autre monde
Aux jours plus beaux qu'ailleurs...

X

Intérieur

Le soleil resplendit,
Allons à la campagne...
Le chat nous accompagne,
Mais le chien reste ici...
Chic, chic, dit la souris,
Et le rat danse aussi...

XI

Bons conseils

Allez où vos yeux vous mènent,
Vers le mal ou vers le bien,
Vers le plaisir ou la peine,
Vers le malheur quotidien,
Vers le bonheur qui n'est rien,
Allez où vos yeux vous mènent,
Dieu les fermera demain.

XII

Le chant des platanes

Ploc, ploc, ploc !
Dans notre grand silence,
Dans l'éternel silence,
La justice s'avance,
On entendra nos pas,
Et Dieu les comprendra...

Plan, plan, Plan !...
Nous n'avons pas parlé
Lorsque la terre est née,
Il a fallu nous taire
Et vivre sous la terre
Et manger de la terre...

Tramp, tramp, tramp !...
La hache nous abat
Mais ne nous vaincra pas,
Et l'homme est trop ingrat...
Il a fallu nous taire
Mais nous nous vengerons,
Nous le dévorerons
Lorsqu'il sera sous terre...
Il entendra nos pas
Et ne bougera pas...

XIII

Dernier cri

Encore un an qui tombe,
Encore un an tombé !
Ils tombent dans ma tombe,
Depuis que je suis né !

Ils tombent dans ma tombe
Où je gis consterné;
Et l'on est seul au monde
Quand on est enterré...

La vie est triste aussi,
Et la mort n'est pas belle !
La mort est triste aussi,
Mais elle est immortelle !

Seule elle vit en nous
Seule elle vit en tout.
Seule elle est éternelle
Et rien ne meurt en elle...

Annexe II

Annexe II

Quinze chansons

Neuf chansons de la trentaine

Treize chansons de l'âge mûr

*Illustrations de Charles Doubelet
des
Douze chansons*

I

Elle l'enchaîna dans une grotte,
Elle fit un signe sur la porte ;
La vierge oublia la lumière
Et la clef tomba dans la mer.

Elle attendit les jours d'été :
Elle attendit plus de sept ans,
Tous les ans passait un passant.

Elle attendit les jours d'hiver :
Et ses cheveux en attendant
Se rappelèrent la lumière.

Ils la cherchèrent, ils la trouvèrent,
Ils se glissèrent entre les pierres
Et éclairèrent les rochers.

Un soir, un passant passe encore,
Il ne comprend pas la clarté
Et n'ose pas en approcher

Il croit que c'est un signe étrange
Il croit que c'est une source d'or.
Il croit que c'est un jeu des anges
Il se détourne et passe encore...

II

Et s'il revenait un jour

Que faut-il lui dire ?

- Dites-lui qu'on l'attendit
Jusqu'à s'en mourir...

Et s'il m'interroge encore

Sans me reconnaître ?

- Parlez-lui comme une sœur
Il souffre peut-être ...

Et s'il demande où vous êtes

Que faut-il répondre ?

- Donnez-lui mon anneau d'or
Sans rien lui répondre.

Et s'il veut savoir pourquoi

La salle est déserte ?

- Montrez-lui la lampe éteinte
Et la porte ouverte ...

Et s'il m'interroge alors

Sur la dernière heure ?

- Dites-lui que j'ai souri
De peur qu'il ne pleure...

III

Ils ont tué trois petites filles
Pour voir ce qu'il y a dans leur cœur.

Le premier était plein de bonheur ;
Et partout où coula son sang,
Trois serpents sifflèrent trois ans.

Le deuxième était plein de douceur ;
Et partout où coula son sang,
Trois agneaux broutèrent trois ans.

Le troisième était plein de malheur ;
Et partout où coula son sang,
Trois archanges veillèrent trois ans.

IV

Les filles aux yeux bandés
(Ôtez les bandeaux d’or)
Les filles aux yeux bandés
Cherchent leurs destinées...

Ont ouvert à midi,
(Gardez les bandeaux d’or)
Ont ouvert à midi,
Le palais des prairies...

Ont salué la vie,
(Serrez les bandeaux d’or)
Ont salué la vie,
Et ne sont point sorties...

V

Les trois sœurs aveugles,
(Espérons encore)
Les trois sœurs aveugles
Ont leurs lampes d'or;

Montent à la tour,
(Elle, vous et nous)
Montent à la tour,
Attendent sept jours...

Ah! dit la première,
(Espérons encore)
Ah! dit la première,
J'entends nos lumières...

Ah! dit la seconde,
(Elle, vous et nous)
Ah! dit la seconde,
C'est le roi qui monte...

Non, dit la plus sainte,
(Espérons encore)
Non, dit la plus sainte,
Elles se sont éteintes...

VI

O n est venu dire,
(Mon enfant, j'ai peur)
On est venu dire,
Qu'il allait partir...

Ma lampe allumée,
(Mon enfant, j'ai peur)
Ma lampe allumée,
Me suis approchée...

À la première porte,
(Mon enfant, j'ai peur)
À la première porte,
La flamme a tremblé...

À la seconde porte,
(Mon enfant, j'ai peur)
À la seconde porte,
La flamme a parlé...

À la troisième porte,
(Mon enfant, j'ai peur)
À la troisième porte,
La lumière est morte...

VII

Les sept filles d'Orlamonde,
Quand la fée fut morte,
Les sept filles d'Orlamonde,
Ont cherché les portes.

Ont allumé leurs sept lampes,
Ont ouvert les tours ;
Ont ouvert quatre cent salles,
Sans trouver le jour...

Arrivent aux grottes sonores
Descendent alors ;
Et sur une porte close,
Trouvent une clé d'or.

Voient l'océan par les fentes,
Ont peur de mourir,
Et frappent à la porte close,
Sans oser l'ouvrir...

VIII

Elle avait trois couronnes d'or,
À qui les donna-t-elle ?

Elle en donne une à ses parents :
Ont acheté trois réseaux d'or
Et l'ont gardée jusqu'au printemps

Elle en donne une à ses amants :
Ont acheté trois rêts d'argents
Et l'ont gardée jusqu'à l'automne

Elle en donne une à ses enfants :
Ont acheté trois nœuds de fer
Et l'ont enchaînée tout l'hiver

IX

Elle est venue vers le palais

- Le soleil se levait à peine –
Elle est venue vers le palais
Les chevaliers se regardaient
Toutes les femmes se taisaient.

Elle s'arrêta devant la porte
- Le soleil se levait à peine -
Elle s'arrêta devant la porte
On entendit marcher la reine
Et son époux l'interrogeait.

Où allez-vous, où allez-vous ?
- Prenez garde, on y voit à peine -
Où allez-vous où allez-vous ?
Quelqu'un vous attend-il là-bas ?
Mais elle ne répondait pas.

Elle descendit vers l'inconnue,
- Prenez garde, on y voit à peine –
Elle descendit vers l'inconnue,
L'inconnue embrassa la reine,
Elles ne se dirent pas un mot
Et s'éloignèrent aussitôt.

Son époux pleurait sur le seuil
- Prenez garde, on y voit à peine –
Son époux pleurait sur le seuil
On entendait marcher la reine
On entendait tomber les feuilles.

X

Quand l'amant sortit
(J'entendis la porte)
Quand l'amant sortit
Elle avait souri...

Mais quand il rentra
(J'entendis la lampe)
Mais quand il rentra
Une autre était là...

Et j'ai vu la mort
(J'entendis son âme)
Et j'ai vu la mort
Qui l'attend encore...

XI

Ma mère, n'entendez-vous rien ?

Ma mère, on vient m'avertir...
Ma fille, donnez-moi vos mains.
Ma fille, c'est un grand navire...

Ma mère il faut prendre garde...
Ma fille, ce sont ceux qui partent...
Ma mère, est-ce un grand danger ?
Ma fille, il va s'éloigner...

Ma mère, Elle approche encore...
Ma fille, il est dans le port,
Ma mère, Elle ouvre la porte ...
Ma fille, ce sont ceux qui sortent...

Ma mère, c'est quelqu'un qui entre...
Ma fille, il a levé l'ancre.
Ma mère, Elle parle à voix basse...
Ma fille, ce sont ceux qui passent.

Ma mère, Elle prend les étoiles!...
Ma fille, c'est l'ombre des voiles.
Ma mère, Elle frappe aux fenêtres...
Ma fille, elles s'ouvrent peut-être...

Ma mère, on n'y voit plus clair...
Ma fille, il va vers la mer.
Ma mère, je l'entends partout...
Ma fille, de qui parlez-vous?

XII

Vous avez allumé les lampes,
Oh ! le soleil dans le jardin !
Vous avez allumé les lampes,
Je vois le soleil par les fentes,
Ouvrez les portes du jardin !

- Les clefs des portes sont perdues,
Il faut attendre, il faut attendre,
Les clefs sont tombées de la tour,
Il faut attendre, il faut attendre,
Il faut attendre d'autres jours...

D'autres jours ouvriront les portes,
La forêt garde les verrous
La forêt brûle autour de nous,
C'est la clarté des feuilles mortes
Qui brûlent sur le seuil des portes...

Les autres jours sont déjà las,
Les autres jours ont peur aussi,
Les autres jours ne viendront pas,
Les autres jours mourront aussi,
Nous aussi nous mourrons ici...

XIII

J'ai cherché trente ans, mes sœurs,
Où s'est-il caché ?
J'ai marché trente ans, mes sœurs
Sans m'en approcher...

J'ai marché trente ans, mes sœurs,
Et mes pieds sont las,
Il était partout, mes sœurs,
Et n'existe pas...

L'heure est triste enfin, mes sœurs,
Otez mes sandales
Le soir meurt aussi, mes sœurs,
Et mon âme a mal...

Vous avez seize ans, mes sœurs,
Allez loin d'ici,
Prenez mon bourdon, mes sœurs,
Et cherchez aussi...

XIV

Les trois sœurs ont voulu mourir
Elles ont mis leurs couronnes d'or
Et sont allées chercher leur mort.

S'en sont allées vers la forêt :
«Forêt, donnez-nous notre mort,
Voici nos trois couronnes d'or.»

La forêt se mit à sourire
Et leur donna douze baisers
Qui leur montrèrent l'avenir.

Les trois sœurs ont voulu mourir
S'en sont allées chercher la mer
Trois ans après la rencontrèrent :

«Ô mer donnez-nous notre mort,
Voici nos trois couronnes d'or.»

La mer se mit à pleurer
Et leur donna trois cents baisers,
Qui leur montrèrent le passé.

Les trois sœurs ont voulu mourir
S'en sont allées chercher la ville
La trouvèrent au milieu d'une île :

«Ô ville donnez-nous notre mort,
Voici nos trois couronnes d'or.»

La ville, s'ouvrant à l'instant
Les couvrit de baisers ardents,
Qui leur montrèrent le présent.

XV

Cantique de la vierge dans «Sœur Béatrice»

À toute âme qui pleure,
À tout péché qui passe,
J'ouvre au sein des étoiles,
Mes mains pleines de grâces.

Il n'est péché qui vive
Quand l'amour a parlé,
Il n'est âme qui meure
Quand l'amour a pleuré...

Et si l'amour s'égare
Aux sentiers d'ici-bas,
Ses larmes me retrouvent
Et ne se perdent pas...

I

Elle a cherché l'amour

Elle a cherché l'amour

En pays étranger,
Elle l'a cherché sur terre,
Elle l'a cherché sur mer
Et au fond des forêts

Trois bergers l'ont aimée.
Trois villes l'ont embrassée.
Trois rois l'ont épousée.
Elle a cherché l'amour,
Et ne l'a point trouvé.

Elle revient au palais,
Un vieux frappe à sa porte.
Il a frappé si fort,
Avec un anneau d'or,
Qu'il a troué la porte.

«Que faites-vous ici ?
-Je vous connais encore
Plus de trente ans après...
-Je vous connais aussi.
- Je vous attends ici.

- Que vos cheveux sont blancs !
- Depuis trente ans j'attends.
Donnez-moi votre main.
- Vos mains sont en sang.
- Je frappe depuis trente ans.»

II

Trois princesses m'ont embrassé

Trois princesses m'ont embrassé.
La première dans les souterrains.
J'ai vu tomber des pierreries
Sur mes lèvres et sur mes mains.

Trois princesses m'ont embrassé.
La seconde dans les corridors.
Le soleil mangeait nos baisers.
J'ai vu qu'il faisait beau dehors.

Trois princesses m'ont embrassé.
La troisième au haut de la tour.
J'ai vu la fuite de l'amour,
Et l'espace l'emporter sans retour.

III

La reine est en prison

La reine est en prison.

Les portes sont fermées.

Ils ont perdu les clefs.

Elle attend sept années.

L'eau coule sous les ponts.

L'eau coule vers la mer.

Un grand roi veut entrer.

Il a sa clef d'or pur.

Il ébranla les murs

«Il faut chercher la clef.

- Je ne sais pas où elle est.

- Elle est au fond des mers.»

Un grand saint veut entrer.

Il a sa clef d'argent

Il l'essaya sept ans.

«Il faut chercher la clef.

- Je ne sais pas où elle est.

- Elle est sur la montagne.»

Un pauvre veut entrer

Il a sa clef d'airain

Il se désole en vain

«Il faut chercher la clef.

- Je ne sais pas où elle est.

- Elle est sous votre toit.»

Un enfant veut entrer.

Il entre sans frapper.

Il a la clef de fer.

«Où l'avez-vous trouvée ?

- Je l'ai trouvée à terre,

- En montant l'escalier.»

IV

Ouvrez, mon père, ouvrez

Ouvrez, mon père, ouvrez

La porte est éclairée
Et je vois la lumière.

- L'herbe est humide encore
Mes filles attendez
Tout à l'heure j'ouvrirai –

Ouvrez, mon frère, ouvrez
J'entends sonner midi
Et que l'on danse aussi...

- Mes sœurs, attendez l'ombre
Attendez-moi, mes sœurs,
J'ouvrirai tout à l'heure–

Ouvrez, vous qui m'aimez !
Ils ne dansent déjà plus
Et nous n'avons rien vu...

- La fête commence à peine
Attendez mon aimée,
Je vais chercher les clefs

Ouvrez, vous qui passez !
La porte devient noire
Et nous mourrons ce soir...

- Il est trop tard mes filles
J'entends sonner minuit
Il faut vous mettre au lit.

V

Quand son époux l'a mise à mort

Quand son époux l'a mise à mort
Elle a poussé trois cris d'effroi.

Au premier cri qu'elle a poussé
Elle a dit le nom de son frère :
Il se réveille et voit passer
Trois colombes aux ailes brisées.

Au second cri qu'elle a poussé
Elle a dit le nom de son père :
Ouvre sa fenêtre à l'instant
Et voit voler trois cygnes en sang.

Au dernier cri qu'elle a poussé
Elle appelle enfin son amant :
Ouvre la porte de son château
Et voit fuir au loin trois corbeaux.

VI

J'ai sonné trois fois du cor

J'ai sonné trois fois du cor,
M'a-t-elle entendu ?
Elle n'attend plus dans la tour,
Elle est descendue...

Le soir où le sort m'a pris
Nous pleurons ici...
- Elle y pleura sept années
- Elle dort aujourd'hui...

A-t-elle encor l'anneau d'or ?
Je n'ai plus le mien...
- Entrez sans craindre un regard ;
Elle ne dira rien...

- J'ai péché contre elle et vous
Et Dieu seul est fort...
- Si sa bouche ne s'ouvre plus
Elle pardonne encore...

J'ai pleuré comme un enfant
Lorsqu'ils m'ont ouvert...
- Depuis trois jours et trois nuits
Elle n'a plus souffert...

VII

Elle a frappé trente ans

Elle a frappé trente ans
A la porte de fer ;
- Les clefs sont mortes au fond des mers –
A la porte de fer.

Quand son époux l'ouvrit
Elle vit un grand désert ;
- Les clefs sont mortes au fond des mers-
Elle vit un grand désert.

Lorsque sa fille ouvrit
Elle vit un jardin vert ;
- Les clefs sont mortes au fond des mers-
Elle vit un jardin vert.

Lorsque son fils ouvrit
Elle aperçut la mer ;
- Les clefs sont mortes au fond des mers-
Elle aperçut la mer.

Elle implora la porte
Mais ils la refermèrent;
- Les clefs sont mortes au fond des mers-
Mais ils la refermèrent.

VIII

Au sortir de ses grottes

Au sortir de ses grottes,
(Trois péchés aujourd'hui)
Au sortir de ses grottes
Le feu prit aux prairies.

Elle appela trois saintes,
(Trois cents agneaux ont fui)
Elle appela trois saintes,
Trois saintes endormies.

Et trois mille brebis
(Attendez d'autres pluies)
Et trois mille brebis
Ont brouté l'incendie.

IX

Les princesses à jeun

Les princesses à jeun
Vont boire à la fontaine.

La plus grande dit enfin :
Qu'il y a-t-il sur la route ?
L'herbe est heureuse enfin
C'est un agneau qui broute.

La plus jeune dit alors :
C'est un cheval qui passe
Chevalier qui passez
Voulez-vous vous baigner ?

La plus belle ne dit rien
Elle s'approche du bord
Et chaque fois qu'elle sourit
Tombent des anneaux d'or.

I

Fin de race
(Chanson de fou)

Je veux revoir ma mère,
Ma mère et ses enfants,
quand ils seront plus grands...

Je veux revoir mon père...
Mon père est déjà grand,
Mais il n'a pas d'enfants...

Il est temps de me taire,
Car mon esprit précaire,
S'il allait plus avant
Ne ferait plus d'enfants...

II

Passe-Fous (Chanson de fou)

Encore un fou qui passe,
Encore un fou passé ;
Nonchalamment il passe,
Tout en étant pressé...

Encore un fou qui passe,
Encore un passant fou ;
Et d'autres fous remplacent
Les passants qui sont fous...

Encore des fous qui passent...
Ils vont on ne sait où...
Et nous suivons leurs traces
S'ils sont plus fous que nous...

III

Le dernier Port (Chanson de fou)

Encore un printemps mort,

Encore un an qui fuit...

Nous entrerons au port

Quand tombera la nuit.

Nous entrerons au port
Quand nous n'y verrons plus

Nous y serons encore
Quand nous ne seront plus...

Ceux qui l'avaient cherché

Ne l'ont pas encore vu...

Ils n'avaient rien trouvé

Ils avaient tout perdu...

Ils trouveront ici
Ce qu'ils cherchaient encore,
Et dans l'eau de la mort
Ils sombreront aussi...

IV

On ne sait pas que l'on s'endort
(Chanson de fou)

On ne sait pas que l'on s'endort,
Comme on ignore que l'on dort.
Et lorsqu'on entre dans la mort,
Pourquoi saurait-on qu'on est mort ?

V

La dernière chanson de Mélisande

L'eau qui pleure et l'eau qui rit,
L'eau qui parle et l'eau qui fuit,
L'eau qui tremble, dans la nuit...

L'anneau glisse et l'anneau luit
L'anneau trouble l'eau qui fuit,
L'anneau tombe dans la nuit...

L'anneau tombe et la couronne,
- Que les anges nous pardonnent !...
La couronne tombe aussi
Dans l'eau froide et dans la nuit...

VI

Quand on n'a pas ce que l'on aime,

Quand on n'a pas ce que l'on aime,

Il faut aimer ce qu'on n'a pas,

Ne cultivons pas notre peine,

L'Éternité s'en chargera...

VII

Mon cœur était là-bas

Mon cœur était là-bas,
Mais est encore ici,
Mon cœur était ici,
Mais est encor là-bas...

Il faut qu'il meure ici
Pour revivre là-bas,
Là-bas dans l'au-delà,
Mais on y meurt aussi...

Il vit dans l'autre monde,
Mais il y meurt aussi...
Il meurt dans l'autre monde
Sans vivre en celui-ci.

VIII

Ronde d'incinération

Nous aurions plus de morts
S'ils n'avaient pas de tombes...
Tous les chagrins du monde
Nous viennent de leurs tombes...
S'ils n'avaient plus de tombes
Ils souriraient encore...
Nous n'aurions plus de Morts...

IX

Ronde

Tous les malheurs du monde
Viennent d'un autre monde,
Qui donne ses malheurs
Et retient ses bonheurs...
Allons danser nos rondes
Autour de leurs bonheurs
Puisque tous les malheurs
Seront dans notre monde...
Dansons, dansons nos rondes,
Autour des jours meilleurs
Qui sont dans l'autre monde
Aux jours plus beaux qu'ailleurs...

X

Intérieur

Le soleil resplendit,
Allons à la campagne...
Le chat nous accompagne,
Mais le chien reste ici...
Chic, chic, dit la souris,
Et le rat danse aussi...

XI

Bons conseils

Allez où vos yeux vous mènent,
Vers le mal ou vers le bien,
Vers le plaisir ou la peine,
Vers le malheur quotidien,
Vers le bonheur qui n'est rien,
Allez où vos yeux vous mènent,
Dieu les fermera demain.

XII

Le chant des platanes

Ploc, ploc, ploc !
Dans notre grand silence,
Dans l'éternel silence,
La justice s'avance,
On entendra nos pas,
Et Dieu les comprendra...

Plan, plan, Plan !...
Nous n'avons pas parlé
Lorsque la terre est née,
Il a fallu nous taire
Et vivre sous la terre
Et manger de la terre...

Tramp, tramp, tramp !...
La hache nous abat
Mais ne nous vaincra pas,
Et l'homme est trop ingrat...
Il a fallu nous taire
Mais nous nous vengerons,
Nous le dévorerons
Lorsqu'il sera sous terre...
Il entendra nos pas
Et ne bougera pas...

XIII

Dernier cri

Encore un an qui tombe,
Encore un an tombé !
Ils tombent dans ma tombe,
Depuis que je suis né !

Ils tombent dans ma tombe
Où je gis consterné;
Et l'on est seul au monde
Quand on est enterré...

La vie est triste aussi,
Et la mort n'est pas belle !
La mort est triste aussi,
Mais elle est immortelle !

Seule elle vit en nous
Seule elle vit en tout.
Seule elle est éternelle
Et rien ne meurt en elle...

